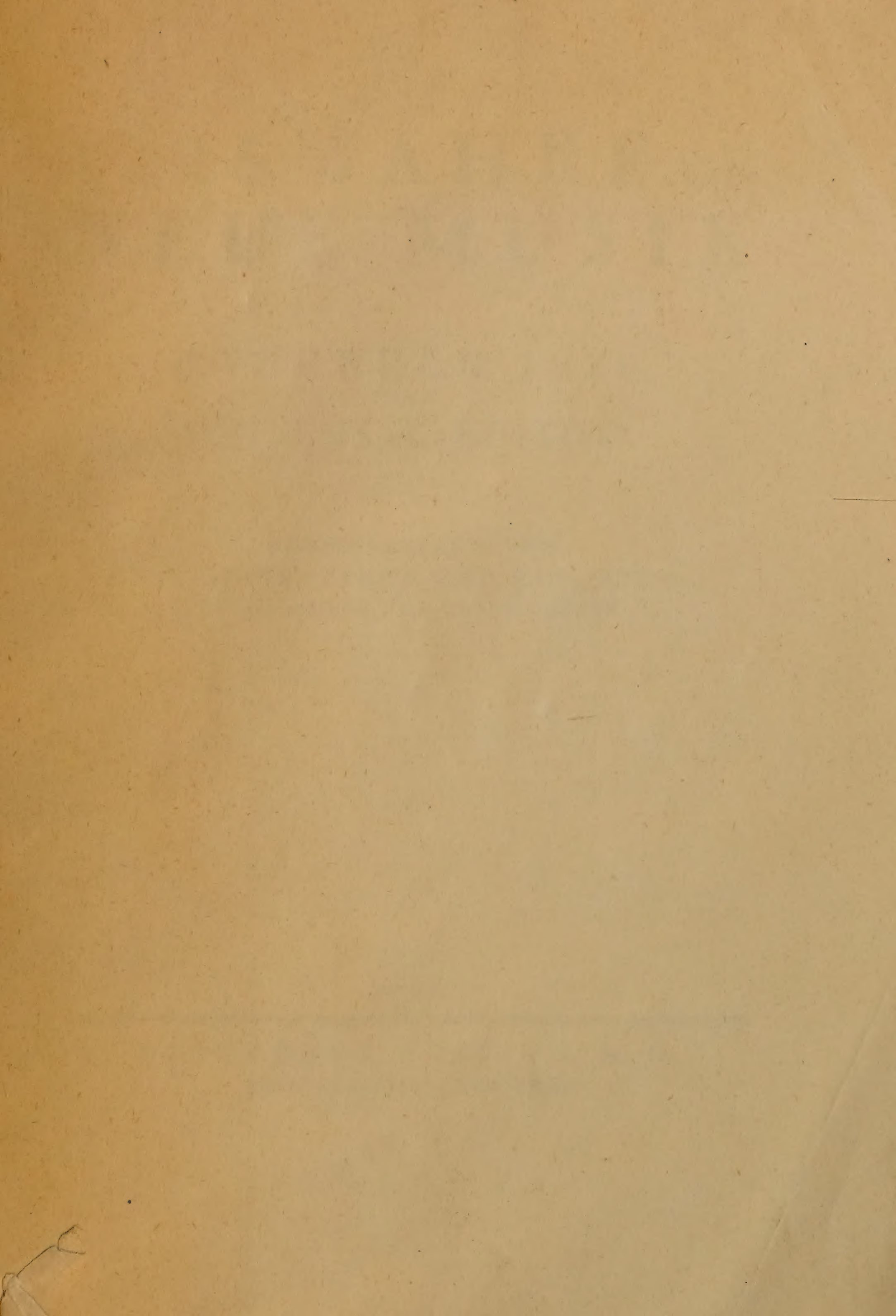




25 JAHRE NEUE MUSIK

JAHRBUCH 1926 DER UNIVERSAL-EDITION

HERAUSGEGEBEN VON
HANS HEINSHEIMER UND PAUL STEFAN
BUCHSCHMUCK VON CARRY HAUSER

Nr. 8500

UNIVERSAL-EDITION A. G.
WIEN — LEIPZIG — NEW YORK

INHALT

VORWORT

Zum Beginn dieses Jahres 1926 erscheint das erste Jahrbuch der Universal-Edition.

Das Datum ist nicht nebensächlich. Ein Viertel des Jahrhunderts, 25 Jahre sind vorüber. Und vor 25 Jahren wurde die Universal-Edition als bescheidenes Unternehmen gegründet, in Österreich, sonst doch wohl eher einem Land der Musiker als der Musikverleger. Ein Rückblick auf die vergangenen Jahre, von denen so viele Schicksalsjahre waren, merkwürdige Jahre auch für die Musik — ein solcher Rückblick ist da wohl erlaubt. Von selbst drängt sich die Frage auf: wohin hat uns dies alles geführt? Und die weitere: wohin soll es führen?

So viele Jahre seit dem Beginn des Jahrhunderts, seit der Begründung des Verlags, so viel Aufsätze, 25, versuchen die Antwort. Die Zeugen sind wohl gut gewählt. Sie sollten alles erörtern, was diese Zeit bedrängt und froh macht; sollten alle Erscheinungen in unseren Kreis ziehen, die Probleme erfassen, Erkenntnis abgrenzen: Vergangenheit der Übergangsjahre, Gegenwart, nächste Zukunft.

Es ergab sich da eine rechte Zeitgeschichte, ein Zeitüberblick. Der Zeitgeschichte folgt die Geschichte des Verlags; man kann an den Themen der Betrachtungen, an den Namen ablesen, wie der Verlag der Zeit gedient hat. Es folgt ein Bild der Epoche in Zahlen, die vielleicht am lautesten sprechen. Es folgt . . .

Es folgt, daß wir alle auf dem Weg zu sein glauben. Auf einem guten Weg. Wer immer in weitern 25 Jahren, des Jahrhunderts wie des Verlags, Rast und Rückschau hält, möge diese Blätter der Sammlung nicht verschmähen!

DIE HERAUSGEBER DES JAHRBUCHS

1901—1926

Ein Vierteljahrhundert rastloser Arbeit liegt hinter uns. Der Rückschau gelte eine Atempause. Unser Ziel liegt noch fern und der Weg dahin ist weit. Wir gehen ihn aber leichten Schrittes, unbeschwert, denn wir gehen mit der Jugend. Von ihr lassen wir uns führen und irren mit ihr auch ohne Bedenken auf ungegangene dornige Pfade. Wir fühlen, sie findet immer den rechten Weg vorwärts. Der Glaube an die Jugend, die Freude, daß wir für sie schon etwas geworden sind und die Hoffnung, ihr noch viel mehr werden zu dürfen, geben uns die Kraft, unbeirrt weiter zu schreiten.

Allen, die uns wohlwollend und fördernd begleiten, innigen Dank.

DIE LEITUNG DER UNIVERSAL-EDITION

DER AUFBAU DES VERLAGS

1901

Im Jänner 1901 beginnt nach monatelangen Vorarbeiten das Erscheinen der ersten Bände. Im Verlauf der ersten Monate erscheinen die wichtigsten Werke von Bach (Röntgen), Beethoven, Chopin (Pugno), Czerny, Haydn, Mendelssohn (Fischhof), Mozart (Brüll), Schubert, Schumann (Schütt) usw. 1. Juni: Konstituierende Generalversammlung. 5. Juli: Erlaß des österreichischen Unterrichts-Ministeriums, durch welchen die Universal-Edition allen Musikbildungsanstalten und Schulen als Lehrmittel empfohlen wird. November: Erscheinen der ersten gebundenen Ausgaben. *Umfang des Katalogs:* Ende des Jahres zirka 400 Nummern.

*

1902

Ergänzung des Katalogs auf zirka 600 Nummern.

*

1903

Neuerscheinungen: Heinrich Schenker, „Ein Beitrag zur Ornamentik"; die Liedertafel „Von der Donau zum Rhein", Band I. *Neuaufnahmen: Die* Bruckner-Symphonien Nr. I, II, V, VI, IX (Eberle-Verlag), in zweihändigen und vierhändigen Ausgaben. *Umfang des Katalogs:* zirka 900 Nummern, durch Herausgabe zahlreicher weiterer klassischer Werke, darunter Klavierstücke von Händel, „Alte Meisterstücke" (Epstein), zahlreiche Klavierauszüge (darunter vierhändige Aus-

züge, arrangiert von Arnold Schönberg und Alexander Zemlinsky), Trios von Beethoven, Haydn, Mozart und Schubert usw.

*

1904

Neuerwerbungen: Ankauf des Jos. Aibl-Verlags in München mit Werken von: Richard Strauß (Sämtliche Kammermusik, Lieder, Symphonische Dichtungen, Chorwerke); Max Reger (Klavierstücke, Kammermusik, Lieder, Orgelwerke, Chorwerke); Hans v. Bülow (Instruktive Ausgaben wie Cramer Etüden usw.); Franz v. Suppé (Ouvertüren Dichter und Bauer usw.); Josef Rheinberger, Ignaz Lachner, Alexander Ritter u. a. *Neuerscheinungen:* Die symphonischen Dichtungen von Richard Strauß in Taschenpartituren. *Umfang des Katalogs:* 1300 Nummern.

*

1905

Umfang des Katalogs: 1370 Nummern.

*

1906

Neuaufnahmen: Die Mahler-Symphonien I, II, III, IV (Verlag Eberle) in Taschenpartituren und vierhändigen Klavierauszügen; Georg Bizet wird frei, „Carmen" wird in Klavierauszug mit Text (Wilhelm Kienzl) und Klavierauszug zu zwei Händen (Wöss) in die Universal-Edition aufgenommen. *Umfang des Katalogs:* 1500 Nummern.

*

1907

Umfang des Katalogs: 1550 Nummern.

*

1908

Emil Hertzka wird in den Verwaltungsrat berufen und zum geschäftsführenden Direktor ernannt. *Neuaufnahmen:* Durch Abmachungen mit den Firmen Fürstner, Bote & Bock, Breitkopf (Richard Wagner), Doblinger, Hofmeister, Leuckart, Ricordi und anderen Verlegern wird der Katalog um zirka 400 Werke bedeutender Komponisten aus diesen Verlagen vermehrt. *Organisation:* J. V. von Wöss tritt als musikalischer Redakteur in die Universal-Edition ein. *Umfang des Katalogs:* 1900 Nummern.

*

1909

Die ersten Urheberrechtsverträge werden geschlossen mit: Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Franz Schreker, J. B. Foerster. *Wichtige Neuerscheinungen:* Gustav Mahler, VIII. Symphonie; die Orchesterstudien nach Werken von Richard Strauß beginnen zu erscheinen; Beginn der Herausgabe der „Akademischen Einzelausgaben"; als Jubiläumsausgabe zum 100. Todestag Haydns erscheint das Chorwerk „Tobias' Heimkehr" als deutsche Erstausgabe. *Neuaufnahmen:* Abmachungen mit den Verlegern Simrock und Cranz führen zur Aufnahme vieler wichtiger Werke von Brahms, Dvořák, Sarasate und Johann Strauß. Aus dem Verlag Schlesinger werden die III. und VIII. Symphonie sowie das „Te Deum" von Bruckner, aus dem Verlag Kahnt die VI. Symphonie von Mahler, aus dem Verlag Bote & Bock die VII. Symphonie von Mahler in den Katalog aufgenommen. *Umfang des Katalogs:* 2600 Nummern.

*

1910

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Paul Graener (München), Ignaz Friedman, Vitězláv

Novák (Prag) u. a. *Wichtige Neuerscheinungen:* Gustav Mahler, IX. Symphonie, Lied von der Erde; Arnold Schönberg, Gurrelieder; Franz Schreker, Der ferne Klang, Das Spielwerk; E. W. Korngold, Der Schneemann, Klaviertrio. *Neuaufnahmen:* Aus dem Verlag Jos. Eberle & Co. (Erste Wiener Zeitungsdruckerei) werden angekauft: Anton Bruckner, Symphonie Nr. I, II, V, VI, IX, die Messen in E-moll und F-moll und kleinere Chorwerke; Gustav Mahler, Symphonie Nr. I, II, III, IV und Wunderhorn-Lieder. Die berühmte Sammlung der Klavierauszüge alter Opern und Singspiele von Kleinmichel des Bartolff Senff-Verlags wird von der Universal-Edition erworben. Die Sammlung „Wiener A-capella Chor“ (Eugen Thomas) wird erworben und ausgebaut. *Neuaufnahmen:* Aus dem Verlag Albert J. Gutmann werden die Symphonien IV und VII und das Streichquintett von Bruckner, aus dem Verlag Mojmir Urbanek wichtige Werke von Novák und Suk in den Katalog aufgenommen. Die Werke von Jensen werden frei. (Herausgabe durch Wilhelm Kienzl.) *Umfang des Katalogs:* 2900 Nummern. *Wichtige Uraufführungen:* 4. Oktober: Erich Wolfgang Korngold, „Der Schneemann“, Wien; 12. Dezember: Gustav Mahler, VIII. Symphonie, München.

*

1911

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Alfredo Casella (Paris), Joan Manén (Barcelona), Alexander Zemlinsky (Wien). *Wichtige Neuerscheinungen:* Franz Schreker, „Die Gezeichneten“. Der erste Band des Excelsior-Albums erscheint. *Neuaufnahmen:* Die Werke von Wieniawsky und Berens werden frei, die wichtigsten davon von der Universal-Edition herausgebracht. *Umfang des Katalogs:* 3200 Nummern. *Wichtige Uraufführungen:* Zem-

linsky, 23. Psalm, Wien; Schönberg, Pelleas und Melisande, Prag; Mai: Mahler, Lied von der Erde, München.

*

1912

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Ethel Smyth (London), Karol Szymanowski (Warschau). *Wichtige Neuerscheinungen:* Arnold Schönberg „Pierrot lunaire"; Heinrich Schenker, Beethovens IX. Symphonie; die 8 Prachtbände „Klassiker der Tonkunst" erscheinen; Excelsior-Album, Band II; Chorsammlung „Donau zum Rhein", Band II. *Neuaufnahmen:* Aus dem Harmonie-Verlag, Berlin werden einige bedeutende Werke von Frederick Delius („Messe des Lebens", Klavierkonzert usw.) angekauft. Vieuxtemps wird frei; die wichtigsten Werke erscheinen in der Universal-Edition. Die Musikpädagogische Zeitschrift wird unter Leitung von Professor Hans Wagner ins Leben gerufen. *Umfang des Katalogs:* 3800 Nummern. *Wichtige Uraufführungen:* Schönberg, „Gurrelieder", Wien; 18. August: Schreker, „Der Ferne Klang", Frankfurt.

*

1913

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Leo Blech (Berlin), Paul von Klenau (Kopenhagen), Joseph Marx (Wien). *Wichtige Neuerwerbungen:* Schönberg, „Erwartung", „Glückliche Hand". *Neuaufnahmen:* Der Katalog wird durch die freigewordenen Werke von Richard Wagner ergänzt. Von den ebenfalls frei werdenden Autoren Kullak, Raff und Kéler Béla werden einzelne Werke in die Universal-Edition aufgenommen. Die Kirchenmusikalische Zeitschrift

„Musica Divina“ beginnt, unter Oberleitung von Abt Schachleithner, herausgegeben von Prof. Moissl, zu erscheinen. *Umfang des Katalogs:* 4000 Nummern. *Wichtige Uraufführungen:* 16. November: Klenau, „Sulamith“, München; Schreker, „Spielwerk“, Wien und Frankfurt; 3. Dezember: Franz Schmidt, II. Symphonie, Wien.

*

1914

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Frederick Delius (London), Felix Weingartner (Wien). *Wichtige Neuerscheinungen:* Die „Meisterwerke kirchlicher Tonkunst“ und die „Kirchenmusikalischen Publikationen der Scola Austriaca“ beginnen zu erscheinen. Paul Graener: „Don Juans letztes Abenteuer“. *Neuaufnahmen:* Die Werke von Wohlfahrt, Flotow und Robert Volkmann werden frei und werden zum Teil in die Universal-Edition aufgenommen. *Organisation:* Die Universal-Edition übersiedelt in das Musikvereinsgebäude. *Umfang des Katalogs:* 4200 Nummern. *Wichtige Uraufführung:* 17. Mai: Felix Weingartner, „Kain und Abel“, Darmstadt.

*

1915

Wichtige Neuerscheinungen: Paul von Klenau, „Klein Idas Blumen“; Felix Weingartner, „Dame Kobold“; Excelsior-Album, Band III. *Neuaufnahmen:* Die Werke von Friedrich Smetana werden frei und zum großen Teil aufgenommen. *Umfang des Katalogs:* 4600 Nummern.

*

1916

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Julius Bittner (Wien), Hans Gál (Wien), E. N. von Reznicek (Berlin). *Wichtige Neuerscheinung:* Julius Bittner, „Das höllisch Gold". *Umfang des Katalogs:* 5200 Nummern. *Wichtige Uraufführungen:* 28. Jänner: Paul von Klenau, „Klein Idas Blumen", Stuttgart; 15. Oktober: Bittner, „Das höllisch Gold", Darmstadt.

*

1917

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Leoš Janáček (Brünn), Max von Schillings (Berlin), Max Springer (Wien), Egon Wellesz (Wien). *Wichtige Neuerscheinungen:* Leoš Janáček, „Jenufa"; Alexander Zemlinsky, „Florentinische Tragödie". *Neuaufnahmen:* Die Werke von Franz Liszt werden frei und durch Ignaz Friedman in einer zwölfbändigen Ausgabe in der Universal- Edition herausgegeben. Von den frei werdenden Studienwerken von Koehler werden die wichtigsten herausgebracht. *Umfang des Katalogs:* 6000 Nummern. *Wichtige Uraufführungen:* 30. Jänner: Zemlinsky, „Florentinische Tragödie", Stuttgart; 10. Mai: Mauke, „Letzte Maske", Karlsruhe.

*

1918

Dauerverlagsbeziehung wird angeknüpft mit: Béla Bartók (Budapest). *Wichtige Neuerscheinungen:* Arnold Schönberg, „Erwartung", „Die glückliche Hand", „Die Jakobsleiter"; Franz Schreker, „Der Schatzgräber". *Organisation:* Die

Musikalienhandlung Otto Maass in Wien wird der Universal-Edition angegliedert. *Umfang des Katalogs:* 6200 Nummern. *Wichtige Uraufführung:* 15. September: Noetzel, „Meister Guido“, Karlsruhe.

*

1919

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Walter Braunfels (München), Wilhelm Grosz (Wien), Alois Hába (Prag), Felix Petyrek (Berlin). *Wichtige Neuerscheinungen:* Frederick Delius, „Fennimore und Gerda“; Hermann Noetzel, „Meister Guido“; E. N. v. Reznicek, „Ritter Blaubart“. *Neuaufnahmen:* Eine Anzahl Werke von Jenö Hubay, darunter der „Geigenmacher von Cremona“, werden aus dem Harmonia-Verlag, Budapest, die Opern „Der Abenteurer“ und „Der Bergsee“ von Julius Bittner aus dem Jungdeutschen Verlag Kurt Fliegel angekauft. Zahlreiche Studienwerke der freigewordenen Autoren Stephen Heller, Kayser, Dont und Alard werden herausgegeben. *Organisation:* Die Druckerei Otto Maass' Söhne, Wien I., Walfischgasse wird dem Konzern der Universal-Edition angegliedert. Die „Musikblätter des Anbruch“ werden ins Leben gerufen. *Umfang des Katalogs:* 6400 Nummern. *Wichtige Uraufführung:* 15. Februar: Schreker, „Die Gezeichneten“, München.

*

1920

Dauerverlagsbeziehung wird angeknüpft mit: Zoltán Kodály (Budapest). *Wichtige Neuerscheinungen:* Walter Braunfels, „Die Vögel“; Karol Szymanowski, „Hagith“; Egon Wellesz, „Prinzessin Girnara“; Alexander Zemlinsky, „Der Zwerg“. *Neuaufnahmen:* Der Verlag

Albert J. Gutmann wird erworben und mit ihm die IV. und VII. Symphonie und das Streichquintett von Bruckner. Die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" gehen in den Verlag der Universal-Edition über. *Organisation:* Die Musikalienhandlung Albert Gutmann wird in eine G. m. b. H. umgewandelt und dem Konzern der Universal-Edition angegliedert. Enge Interessengemeinschaft mit der Waldheim-Eberle A.-G. Reise des Direktors nach Amerika; Gründung der selbständigen New Yorker Niederlassung. *Umfang des Katalogs:* 6600 Nummern. *Wichtige Uraufführungen:* 30. November: Braunfels, „Die Vögel", München; März: Braunfels, „Phantastische Erscheinungen", Hamburg; September: Kaminski, „Introitus und Hymnus", Karlsruhe; 31. Oktober: Reznicek, „Ritter Blaubart", Berlin; 21. Jänner: Schreker, „Der Schatzgräber", Frankfurt; 13. Mai: Weingartner, „Die Dorfschule", Wien.

*

1921

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Heinrich Kaminski (Ried), Ernst Krenek (Berlin). *Wichtige Neuerscheinungen:* Die ersten Vierteltonkompositionen von Alois Hába erscheinen; Béla Bartók, „Der holzgeschnitzte Prinz"; Leoš Janáček, „Katja Kabanova". *Neuaufnahmen:* Max von Schillings, „Mona Lisa", aus dem Drei-Masken-Verlag wurde erworben. Zahlreiche Violinwerke (Auer, Elman u. a.) und Klavierwerke von Leopold Godowsky werden aus amerikanischen Verlagen aufgenommen. *Organisation:* Beteiligung bei der Umwandlung des Großsortiments Friedrich Hofmeister, Leipzig in eine G. m. b. H. *Umfang des Katalogs:* 7000 Nummern.

*

1922

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Darius Milhaud (Paris), Paul A. Pisk (Wien), Vittorio Rieti (Rom); Anton Webern (Wien), Pantscho Wladigeroff (Berlin) u. a. *Wichtige Neuerscheinungen:* Erscheinen der Beethoven-Sonaten in Heinrich Schenkers kritischer Neuausgabe. Beginn der Ausgabe der Liebhaber-Ausgaben musikalischer Seltenheiten. Erscheinen der Wiener Textbuch-Bibliothek (Klassische Opern). Julius Bittner, „Das Rosengärtlein; Walter Braunfels, „Don Gil von den grünen Hosen"; Hans Gál „Die heilige Ente"; Paul Graener, „Schirin und Gertraude". *Umfang des Katalogs:* 7100 Nummern. *Wichtige Uraufführungen:* 13. Mai: Béla Bartók, „Herzog Blaubart" und „Holzgeschnitzter Prinz" in Frankfurt; 28. Mai: Alexander Zemlinsky, „Der Zwerg", Köln; 8. Dezember: Leoš Janáček, „Katja Kabanova", Köln; 28. Februar: Walter Braunfels, Te Deum, Köln; November: Karol Szymanowski, Violinkonzert; Juli: Ernst Krenek, Symphonische Musik, op. 11, Donaueschingen; Ottorino Respighi, Concerto Gregoriano, Rom.

*

1923

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Alban Berg (Wien), G. Francesco Malipiero (Asolo) u. a. *Wichtige Neuerscheinungen:* Ernst Krenek, „Die Zwingburg"; Alban Berg, „Wozzeck; Franz Schreker, „Irrelohe"; E. N. v. Reznicek, „Holofernes"; Egon Wellesz, „Alkestis". *Organisation:* Beteiligung bei der umgewandelten Wiener Philharmonischen Verlags A.-G. *Umfang des Katalogs:* 7300 Nummern. *Wichtige Uraufführungen:* 18. März: Julius Bittner, „Das Rosengärtlein", Mannheim;

29. April: Hans Gál, „Die heilige Ente", Düsseldorf; 27. Oktober: E. N. v. Reznicek, „Holofernes", Berlin; 11. Juni: Heinrich Kaminski, Concerto Grosso, Kassel; Béla Bartók, Tanzsuite, Budapest; 23. Oktober: Francesco Malipiero, Impressioni dal Vero, Amsterdam; 23. Oktober: Franz Schreker, Infantin-Suite, Amsterdam.

*

1924

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Josef Achron (New York), Hanns Eisler (Wien), Eduard Erdmann (Berlin), Louis Gruenberg (New York), Kurt Weill (Berlin). *Wichtige Neuerscheinungen:* Theodor Szanto, „Taifun"; Béla Bartók, „Der wunderbare Mandarin"; Wilhelm Grosz, „Sganarell"; Ernst Krenek, „Orpheus und Eurydike"; Alfredo Casella, „La Giara"; Leoš Janáček, „Das schlaue Füchslein". *Neuaufnahmen:* Der Katalog wird durch zahlreiche Werke russischer Autoren, teils aus fremden Verlagen, teils eigenen Verlags (Mjaskowsky, Feinberg, Alexandrow, Polovinkin usw.), ergänzt. *Organisation:* Gründung der Zeitschrift „Pult und Taktstock". Verlag und Sortiment Blaha in Wien wird in eine G. m. b. H. umgewandelt und dem Konzern der Universal-Edition angegliedert. Gründung der Friedrich Hofmeister G. m. b. H. & Cie. in Wien. *Umfang des Katalogs:* 7900 Nummern. *Wichtige Uraufführungen:* 20. März: Egon Wellesz, „Alkestis", Mannheim; 27. März: Franz Schreker, „Irrelohe", Köln; 6. Juni: Arnold Schönberg, „Erwartung", Prag; 9. Juni: Ernst Krenek, „Sprung über den Schatten", Frankfurt; 14. Oktober: Arnold Schönberg, „Die glückliche Hand", Wien; 22. Oktober: Ernst Krenek, „Zwingburg", Berlin; 15. November: Walter Braunfels, „Don Gil v. d. grünen Hosen", München; 13. September:

Arnold Schönberg, Bläserquintett, Wien; Ernst Krenek, Concerto grosso 2, Zürich.

*

1925

Dauerverlagsbeziehungen werden angeknüpft mit: Max Butting (Berlin), Max Ettinger (München) J. M. Hauer (Wien), Georg Kosa (Budapest), K. Overhoff (Wien), Erwin Schulhoff (Prag), Heinz Tiessen (Berlin), Alexander Tscherepnin (Paris), Friedrich Wilckens (Berlin) Zoltán Székely (Budapest) u. a. *Wichtige Neuerscheinungen:* Robert Heger, „Ein Friedenslied"; Walter Braunfels, „Don Juan"-Variationen; Egon Wellesz, „Die Opferung des Gefangenen"; Werke einer Gruppe rumänischer Komponisten (Golestan, Jora, Lazar, Mihalovici). *Organisation:* Der Theaterverlag Otto Eirich in Wien wird dem Konzern der Universal-Edition angegliedert. Erwerbung der Aktien-Majorität des Wiener Philharmonischen Verlags. *Umfang des Katalogs:* 8500 Nummern. *Wichtige Uraufführungen:* 21. November: Grosz, „Sganarell", Dessau; Schulhoff, „Ogelala", Dessau; 11. Dezember: Rieti, „Barabau", London; 14. Dezember: Berg, „Wozzeck", Berlin; 28. Oktober: Braunfels, Präludium und Fuge, Krefeld; 2. November: Kaminski, Magnificat, Kiel.

GESINNUNG ODER ERKENNTNIS?

VON ARNOLD SCHÖNBERG

Tonal oder atonal, die Frage, ob das eine oder das andere berechtigt, zulässig, möglich, notwendig oder unentbehrlich sei, hat derzeit bereits eine handlichere Form angenommen: sie ist eine Gesinnungsfrage worden. Das hat für die davor gestellten den Vorteil, daß sie, mit Außerachtlassung aller sachlichen Entscheidungsgründe, ihrer Neigung, Laune, Gefühl und manchen praktischen Erwägungen des Selbsterhaltungstriebes folgen und sich dabei durch eine mehr oder weniger große Zahl so wie sie nicht denkender, sondern geneigter, gelaunter, fühlender, erwägender gedeckt wissen dürfen. Eine Parteisache.

Parteien sind auf Anhänger angewiesen, die sie durch Schlagworte gewinnen. Diese aber treffen nie den Kern, sondern weit daneben, den Raum, der den Parteigängern gelassen werden muß. Wie sollte auch sonst deren Entfaltungs- und Erfolgsbedürfnis sich ausleben können, wenn strenge Gesetze, die Ergebnisse tiefgegründeter Erkenntnisse, den Weg vorschrieben, zeigten, daß es zwar den Weg des Kreuzes, aber keinen Kreuzweg gibt und daß der Scheideweg an einem der Punkte seinen Anfang nimmt, wo man sich von der Kunst bereits geschieden hat, wenn man zu ihm gelangt?

*

Abgesehen von denen, die auch heute noch mit ein paar tonalen Dreiklängen das Auslangen finden (was als eine Angelegenheit des Privatlebens immerhin eine gewisse Berechtigung hat) haben

die meisten lebenden Komponisten aus dem Wirken der Werke Wagners, Strauß', Mahlers, Regers, Debussys, Puccinis etc. in harmonischer Hinsicht gewisse Konsequenzen gezogen, als deren Ergebnis die Emanzipation der Dissonanz zu erkennen ist. Dadurch aber ist die bereits bei Wagner wahrzunehmende Gefährdung des tonalen Schwerpunkts hervorgerufen und sind Probleme aufgerollt worden, welche nicht durch den Glauben der Parteigänger, sondern nur durch Erkenntnis zu lösen sind. Es ist süß und beseligend, zu glauben, aber selbst die Religionen haben, in der Tendenz die vollkommenste Form der Erkenntnis des göttlichen Wesens zu finden, Entwicklung. Warum sollte also in der Kunst der Glaube, der ein Veränderliches für endgültig hält, berechtigt sein, die Entscheidung gegen lebendige Gewißheiten zu fällen?

*

Viele moderne Komponisten glauben tonal zu schreiben, wenn sie im Laufe einer Reihe ungeprüfter und unprüfbarer harmonischer Ereignisse von Zeit zu Zeit einen Dur- oder Molldreiklang oder eine kadenzähnliche Wendung anbringen. Andere versprechen sich das gleiche von der Anwendung des „Ostinato“ und der Orgelpunkte. Beide handeln wie Gläubige, die sich einen Ablaßzettel kaufen: sie verraten ihren Gott, ohne sich jedoch mit denen zu verfeinden, die sich seine Sachwalter nennen; über ihren heimlichen, sündigen Umgang mit Dissonanzen breiten sie einen noch wenig getragenen Mantel christlich-germanischer Nächstenliebe, dessen persönliche Note besteht durch Verwendung nur jener Vor- und Abzeichen, die von der herrschenwollenden Tonart zugelassen sind. Das hat vielleicht mit Kunst nicht viel zu tun. Ich will aber dennoch zeigen, warum.

*

Die Tonalität wird mit Recht aus den Gesetzen des Tons abgeleitet. Die Musik aber folgt außer diesen und den Gesetzen, die sich aus der Kombination von Zeit und Ton ergeben, auch noch den Gesetzen unseres Denkens. Dieses nötigt uns, die zusammenhangbildenden Elemente auf solche Weise anzuordnen und sooft und so plastisch hervortreten zu lassen, daß die kurze Zeit, die uns der Ablauf der Ereignisse läßt, genügt, um die Gestalten zu erkennen, ihren Zusammenhang zu erfassen und ihren Sinn zu begreifen. Am leichtesten erfaßt werden diejenigen Abschweifungen, die am leichtesten auf den zugrundeliegenden Ton rückbezogen werden können: unmittelbar die, welche mit ihm am meisten Ähnlichkeit haben; mittelbar solche, bei denen die Folgerichtigkeit zwischen entfernteren Bildungen durch Bezug auf ein oder mehrere dazwischenliegende erfolgen kann. Je fernerliegend die Bildungen sind, je größer die Abschweifung, je mehr Zwischenglieder zur Agnoszierung des Zusammenhanges erforderlich sind, desto schwieriger ist es, die Folge und den Sinn zu begreifen. Der wahre Grund für die Herausarbeitung der Tonalität ist also: die Vorgänge leicht erfaßbar zu machen. *Die Tonalität ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck.* Und ihre Naturgemäßheit bietet dem, der sich ihrer bedient, große Vorteile. Darum haben die Komponisten vor unserer Zeit in der Aneinanderreihung der harmonischen Vorkommnisse stets eine große Vorsicht geübt und sind darin zum Teil soweit gegangen, daß sie nur solche verwendet haben, deren Beziehbarkeit auf den Grundton (durch Konvention überdies unterstützt) leicht zu erfassen war. Das Auftreten der (wie ich sie in meiner Harmonielehre nenne) vagierenden Akkorde aber, Erscheinungen, deren größter Wert in ihrer Vieldeutigkeit gelegen ist, hat den Bereich der auf einen Grundton beziehbaren Ereignisse dermaßen erweitert, daß die Herrschaft dieses Grundtons immer mehr bloß gedanklich nachweisbar und immer weniger sinnlich wahrnehmbar ward. Oder mit andern Worten: wohl, wie alle Wege nach

Rom, führte auch ein Rückweg zum Ausgangspunkt, zum Grundton; wer sich aber im Labyrinth verirrte, durfte die Schuld einem roten Faden zuschreiben, an welchem die Verbindung zwischen Ausgang und Folge nur mehr hing. Zudem wurde die Zahl der grundtonbeweisenden Elemente im Verhältnis zu der der grundtonabweisenden immer geringer; von einem natürlichen Übergewicht des Grundtons konnte nicht mehr die Rede sein und der Widerstand gegen Wagners und seiner Nachfolger Musik begreift sich leicht aus dem Aufgeben jener bei Beethoven und Schubert noch als volkstümlich wirkenden unmittelbaren Beziehbarkeit. Hiezu trat nun noch ein treibendes Element: die bei Beethoven mit größter Intensität auftretende Tendenz: „Musik als Ausdruck". Anfangs auf Elemente des Vortrags (Tempo, Charakter, Veränderlichkeit und dgl.) und der Dynamik (Akzente, Crescendos, Diminuendos, jähen Wechsel und dgl.) sich beschränkend, verwendete sie immer mehr auch die Harmonie und insbesondere ihre Ungewöhnlichkeit zu diesem Zweck. Das führte zu den plötzlichen und verblüffenden Modulationen, den ausdrucksvollen Wendungen, den sonderbaren Akkordfolgen, den interessanten Akkorden, und im Weitern zu neuen, bisher unbenützten Melodieschritten, ungewöhnlichen Intervallfolgen und dgl. mehr, wobei vom Rhythmischen und den Veränderungen in der Gliederung, im Satzbau und der Aneinanderschweißung der kleineren Themenbestandteile (Phrasen, Motive etc.) hier geschwiegen werden soll. Es ist klar, daß alle diese exzentrisch wirkenden Tendenzen dem Streben nach Fixierung, Sinnlichwahrnehmbarmachung und Wirksamerhaltung eines harmonischen Mittelpunktes entgegenarbeiteten und daß die Wagner nachfolgenden Komponisten sehr bald genötigt waren, ihre Formen auf andere, als vorher übliche Art zu befestigen. (Es sei dabei auch darauf hingewiesen, daß die Heranziehung des „Textes" in Opern, Liedern und symphonischen Dichtungen anzusehen ist als einer der Versuche, Zusammenhang zwischen den heterogenen Elementen herzustellen, und erinnert,

daß ich in meinem Aufsatze „Das Verhältnis zum Text“ im „Blauen Reiter“ [1913] vielleicht als erster mich von der Ausdrucksmusik, zunächst theoretisch, abgewendet habe, sehr bald nach meinen ersten Schritten auf ein neues Gebiet, wo ich mich seiner noch in ausgiebigstem Maße, allerdings unbewußt, bedient hatte.)

*

Die Emanzipation der Dissonanz, das ist ihre Gleichstellung mit den konsonanten Klängen (in meiner Harmonielehre erklärt durch die Erkenntnis, daß der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz nicht der eines Gegensatzes, sondern nur ein *gradueller* ist, daß Konsonanzen die dem Grundton näher-, Dissonanzen die fernerliegenden Klänge sind; daß dementsprechend ihre Auffaßbarkeit graduiert ist, indem die näherliegenden leichter auffaßbar sind, als die fernerliegenden) geschah unbewußt unter der Voraussetzung, daß ihre Auffaßbarkeit gewährleistet werden kann, wenn gewisse Umstände das begünstigen. Solche waren, solange das Gehör allein nicht ausreichte, die Zusammenhänge und Funktionen zu erkennen und zu begreifen, auf dem Gebiet des Ausdrucks zu finden und auf einem bis dahin weniger beachteten: auf dem des Klanges. Es war dies die Zeit der Hochblüte des Impressionismus, welche sich somit derselben außermusikalischen Hilfsmittel zum selben Zweck bediente, wie vorher schon die Klassiker und Romantiker. Wenn auch heute einige der Meister dieser Epoche am liebsten die Werke ungeschehen machten, mit denen sie der Entwicklung am besten gedient haben, so steht ihr Verdienst und ihr Einfluß dennoch fest und man darf sich dankbar ihres Mutes, der Kraft und Aufrichtigkeit ihres jugendlichen Schwunges erinnern.

*

Den vielfach verurteilten letzten Schritt, der in der Frage der Emanzipation der Dissonanz getan werden konnte, den Schritt, der, wie ich selbst glaube, nur für kurze Zeit, die Konsonanz aus der Musik ausgeschlossen hat, der aber, wie ich gezeigt habe, in der Tat einer auf dem Wege ist, den die Entwicklung der Musik gegangen, der bewirkt ist durch die Werke unserer hochzupreisenden Vorgänger, diesen letzten Schritt will ich nun, die seinerzeitigen Ausführungen in meiner Harmonielehre ergänzend, erläutern, indem ich mich, wie auch im Vorstehenden, stütze auf die Prinzipien und die Betrachtungsmethode eines Werkes: „Der musikalische Gedanke und seine Darstellung", an dem ich seit Langem arbeite.

1. Die Funktion der Tonalität kommt zustande, wenn nur solche Erscheinungen auftreten, die ohneweiters auf einen Grundton bezogen werden können, und diese so gerichtet sind, daß die Beziehbarkeit sinnlich wahrnehmbar wird; oder wenn solche Mittel angewendet werden, welche die Beziehbarkeit der fernerliegenden ermöglichen.

2. Die Wirkung der Tonalität besteht darin, daß die Beziehbarkeit aller harmonischen Ereignisse auf einen Grundton diesen Ereignissen den richtigen Zusammenhang untereinander verleiht und einem so gebauten Tonstück, unabhängig davon, ob es in seinen andern Funktionen ebenso logisch und zusammenhangsvoll gebaut ist, von vornherein eine gewisse Formwirkung ermöglicht wird.

Die Tonalität ist somit eines der technischen Mittel (also nicht Selbstzweck), durch welche die einheitliche Auffassung von Tonfolgen ermöglicht (aber nicht gewährleistet) wird.

3. Die rein äußerliche Beimischung bloß einzelner sonst in ihrer Gesamtheit Einheit erzielender Hilfsmittel vermag keineswegs das Formwerden zu fördern, sondern wirkt bloß als „Stil", als aus Geschmacksgründen entspringende Verhüllung der wahren Verhältnisse. Wer die zusammenhangbildende Funktion der

Tonalität sinngemäß benützen will, kann es nur zu diesem Zweck tun: sich einer verläßlichen Formwirkung zu versichern. Wer es aber bloß tut, weil ihm die Tonalität gefällt, und wer es nicht versteht, sie ihrem wahren Zweck entsprechend und nur zu diesem (nicht etwa, wie es meist geschieht, als Stimmungsbehelf oder wegen der Grundsätze seiner Partei) zu verwenden, der macht sich einer schweren Sünde schuldig und handelt so lächerlich, wie einer, der eine Marmorplatte mit Lackfarbe anstreicht. Besitzt ein solches Werk Formwirkung dennoch, so beruht das auf außermusikalischen, zum Teil im Vorstehenden erwähnten Einwirkungen, des Vortrags, Charakters und dgl.

4. Es gibt keinen physikalischen oder ästhetischen Grund, der einen Musiker zwingen könnte, sich zur Darstellung seines Gedankens der Tonalität zu bedienen. Es kann bloß die Frage sein, ob es möglich ist, formale Einheit und Geschlossenheit zu erzielen, ohne sich der Tonalität zu bedienen. Die Berufung auf ihre natürliche Ableitung läßt sich abweisen, wenn man daran denkt, daß, so wie die Töne zu den Dreiklängen und diese zur Tonalität ziehen, uns die Schwerkraft zur Erde abwärts zieht und uns das Flugzeug trotzdem von ihr weg in die Höhe führt. Die scheinbare Künstlichkeit eines Erzeugnisses besagt nichts gegen seine Natürlichkeit, da ihm die Naturgesetze in gleichem Maße zugrunde liegen, wie primär scheinenden. Zudem aber habe ich gezeigt, daß es kein neuer Zustand ist, der, in welchem sich die Musik ohne Zuhilfenahme der Tonalität befindet; daß sie sich darin im Gegenteil schon seit Wagner befindet und daß es nur darauf ankommt, ein anderes Bindemittel von genügend großer Kraft anzuwenden, um die Ereignisse auf gemeinsamen Nenner zu bringen; wie es nach dem Vorstehenden die Ausdrucksmusiker und die Impressionisten getan haben.

5. In meinen ersten Werken des neuen Stils haben mich insbesonders sehr starke Ausdrucksgewalten bei der Formgebung im einzelnen und im ganzen geleitet und nicht zuletzt ein durch

die Tradition gewonnener und durch Fleiß und Gewissenhaftigkeit gut ausgebildeter Sinn für Form und Logik. Ermöglicht wurden diese Formen durch eine Beschränkung, die ich mir unbewußt schon vom ersten Augenblick an auferlegt hatte, durch die Beschränkung auf *kleine* Stücke, was ich mir damals als Reaktion auf den „langen" Stil erklärte. Heute kann ich es besser so erklären: durch den Verzicht auf die traditionellen Mittel der Gliederung war das Aufbauen größerer Formen zunächst unmöglich, da solche ohne deutliche Gliederung nicht bestehen können. Darum sind auch die einzigen umfangreicheren Werke aus dieser Zeit Werke mit Text, in welchen das Wort das zusammenhangbildende Element darstellt.

6. Die Ausschließung der konsonanten Akkorde kann ich nicht mit einem einzigen physikalischen Grund rechtfertigen, aber mit einem weit entscheidenderen künstlerischen. Es ist das nämlich eine *Frage der Ökonomie*. Nach meinem Formgefühl (und ich bin unbescheiden genug diesem bei meinem Komponieren das alleinige Verfügungsrecht einzuräumen) würde die Anführung auch nur eines tonalen Dreiklanges Konsequenzen nach sich ziehen und einen Raum in Anspruch nehmen, der innerhalb meiner Form nicht zur Verfügung steht. Ein tonaler Dreiklang erhebt Ansprüche auf das Folgende und, rückwirkend, auf alles Vorhergehende, und man wird nicht verlangen können, daß ich alles Vorhergehende umstoße, weil ein unversehens passierter Dreiklang in seine Rechte eingesetzt werden soll. Da irre ich mich lieber gleich gar nicht; soweit ich das vermeiden kann. Jeder Ton hat die Tendenz, Grundton, jeder Dreiklang Grunddreiklang zu werden. Wollte ich aus dem Auftreten eines Dreiklanges auch nur diese eine Konsequenz ziehen, so könnte der Gedanke unversehentlich auf ein falsches Geleise geschoben werden; wovor Formgefühl und Logik mich bis jetzt bewahrt haben. Gleich bei meinen ersten Versuchen habe ich das gespürt und in meiner Harmonielehre unter anderm damit begründet,

daß die konsonanten Akkorde neben den vieltönigen leer und trocken wirkten. Ich halte es aber trotz meinem heutigen Standpunkt nicht für ausgeschlossen, auch die konsonanten Akkorde mitzuverwenden: sobald man eine technische Möglichkeit gefunden hat, ihre formalen Ansprüche entweder zu erfüllen oder zu paralysieren.

Von allem Anfang an war ich mir klar darüber, daß für den Entfall der tonalen Gliederungsbehelfe ein Ersatz gefunden werden muß, der ermöglicht, wieder größere Formen zu bauen. Denn da die Länge ein relativer Begriff, aber eine der Dimensionen der Musik ist, da Musikstücke somit lang oder kurz sein können, kann der Ausweg der kurzen Stücke nur ein gelegentlicher sein. Davon ausgehend bin ich zur Komposition mit zwölf Tönen gelangt. Auf welchen Wegen und Umwegen; und warum das erst durch einige wichtige Erkenntnisse über den musikalischen Gedanken und seine Darstellung möglich war, das werde ich gelegentlich erklären: bis ich noch einige knapp vor der Lösung befindliche Probleme bestanden habe.

*

Ich bin nun noch (aber wohl nur mehr scheinbar) Antwort auf die Frage schuldig, ob man tonal oder atonal zu schreiben berechtigt, oder ob das eine oder andere gar nötig oder unmöglich ist. Zunächst möchte ich aufmerksam machen, daß ich in meiner Harmonielehre (3. Auflage, Seite 487) den Ausdruck atonal ablehne. Wenn man dieser heute leider allgemein so genannten Kompositionsmethode einen Namen geben müßte, so fände ich nur einen, der kein Schlagwort, also für eine Parteifahne glücklicherweise ungeeignet ist: Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen. Zur Frage selbst aber: Weder muß oder darf man tonal, noch muß oder darf man atonal schreiben. Man schreibe oder schreibe nicht, aber man frage jedenfalls nicht,

sondern tue, was man kann. Wer Reines kann, wird es tonal oder atonal können; die aber unrein denken, die nämlich, die tun, was man kann, die mögen ruhig tonale oder atonale Parteien bilden, oder auch dabei Lärm machen: sie werden uns gewiß überschreien, die wir auf unsere Bestimmung hören; und sie werden sicher bald und ausgiebig das Ohr finden derjenigen, die es für alles Zweideutige aber gegen alles Wahrhaftige haben. An die uns zu wenden wir ja höchstens aus akustischen Gründen gezwungen sind: weil ein wirklich leerer Konzertsaal noch weniger klingt, als einer, der (mit einer kleinen Variation) voller Leerer ist.

*

Manche, die eine Zeitlang mit mir gegangen sind, sind heute von ihren atonalen Bestrebungen wieder abgekommen. Nicht diese Abkömmlinge von der atonalen Musik, die heute in einer Renaissance der Musik untergekommen sind, habe ich im Sinn, wenn ich nun sagen will, daß ich manche von denen, die an der Tonalität noch oder wieder festhalten, sehr schätze und achte. Es sind wahrhafte und echte Talente darunter und sie haben eine sehr wichtige Aufgabe: Der Sprung von einer tonartbetonenden Kompositionsmethode zur meinigen war sehr rasch und plötzlich. Es muß das Ohr des Hörers noch lange vorbereitet werden, ehe ihm die dissonanten Klänge selbstverständlich und die darauf beruhenden Vorgänge faßlich werden, und ihre Tätigkeit scheint mir sehr geeignet, diesen Zustand zu mildern. Der Gedanke hat keine Zeit, darum kann er ruhig warten; aber die Sprache muß sich beeilen!

DIE MUSIK DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS

VON HANS MERSMANN

I.



ie abendländische Musik gleicht um die Jahrhundertwende einer Ruine. Sie wird im Raume eines kurzen Jahrzehnts ihrer festesten Stützen beraubt. Die Jahre um 1900 sind eine große Totenliste in der Geschichte der neueren Musik. Eine ganze Generation tritt vom Schauplatz ab. Wagner war bereits Vergangenheit. Nun folgen kurz hintereinander Bruckner und Brahms, etwas später Hugo Wolf. Was hier die deutsche Musik verlor, das mußte in der gleichen Spanne Zeit auch die der andern Länder an Führern hingeben: die russische Musik in Tschaikowsky, die italienische in Verdi. Auch kleinere Meister wie Dvořak und Grieg schieden aus. Noch andere Säulen der Geistesgeschichte brachen: beinahe symbolisch, daß dieses Jahrhundert mit dem Tode Nietzsches beginnt.

Alle diese Verluste wiegen um so schwerer, wenn man betrachtet, wo diese Generation stand. Sie hielt die große, weithin sichtbare Höhe der Spätromantik, die erstarkte Kraft der nordischen, slavischen und romanischen Völker, welche wieder oder zum ersten Male eine eigene Sprache redeten. Die Entwicklungslinie der deutschen Romantik, die mit dem späten Beethoven, mit Weber und Schubert auf steiler Höhe begonnen hatte, dann, in der zweiten Generation schon intellektuell durchsetzt, viel von ihrer Unmittelbarkeit verlor, hatte sich zu letzten, großen Schöpfungen geballt. Die Entwicklung der Gattungen schien in scharfen und verbindlichen Antithesen einmalig und abschließend

geformt: die Symphonie in Bruckner und Brahms, das musikalische Drama in Verdi und Wagner, das Lied in Wolf.

So war zunächst ein Erbe zu verwalten. Die Reproduktion trat in den Vordergrund. Ein Jahrzehnt der großen Dirigenten reifte heran. Zwar war auch Hans von Bülow dahingegangen, doch traten andere an seine Stelle. Es entwickelten sich die großen Zentren der Reproduktion, die Tradition der Aufführungen von internationaler Wertung. Hans Richter war nach England gegangen, Strauß war in Berlin, Mahler in Wien, Mottl erst in Karlsruhe, dann in München Operndirektor; Steinbach dirigierte Brahms im Gürzenich, Perosi die Sixtinische Kapelle, Straube wurde Thomasorganist.

Nur schwer konnte diese Generation sich schöpferisch durchsetzen. Einzig Richard Strauß wurde rückhaltlos anerkannt, auf den Führerschild gehoben, weil dieser verwaist war. Noch stand die Oper unter dem Banne Wagners und seiner Nachahmer. Das Interesse an Musik war vielseitig gespalten. Literarische und historische Momente drangen in das Musizieren ein und gefährdeten seine Reinheit. Die symphonische Dichtung stand in Blüte. Strauß vertonte den Zarathustra, ohne daß die Dissonanz dieser Bindung in ihrer vollen Peinlichkeit empfunden worden wäre. Das Klavier (und mit ihm der Dilettantismus) stand im Mittelpunkt; für die abgewandte Musik Regers war noch kein Ohr.

Doch begann zum ersten Male die Wissenschaft eine Rolle im Musikleben zu spielen. Die ebenfalls um die Jahrhundertwende gegründete Internationale Musikgesellschaft konnte auf die eben vollendeten Gesamtausgaben von Bach und Händel weisen. Hier brachen langsam neue Werte durch.

II.

Allmählich beginnt das Schaffen einer neuen Generation sich zu kristallisieren. Ihre Führer treten aus dem Schatten heraus.

Epochen, welche auch ohne die zerschneidende Kraft des Weltkrieges innerlich beendet waren, runden sich zur Einheit. Die Entwicklungslinien treten in den germanischen und romanischen Ländern scharf gegeneinander. Ihre Anfänge greifen noch ins XIX. Jahrhundert zurück und schließen so etwa zweieinhalb Jahrzehnte zusammen. Was wir hier in der deutschen Musik erleben, ist die völlige Auflösung des romantischen Stils. Ihre Führer sind Strauß, Mahler und Reger. Sie stehen, trotz der starken Gegensätze ihrer Persönlichkeiten an gleicher Stelle der Entwicklung. Der Boden, der noch ihre Väter trug, hat alles hergegeben; seine Kraft ist erschöpft. Sie finden nicht genug Halt mehr in ihm, um fest zu wurzeln. Alle drei greifen sie aus gleichem Instinkt rückwärts, archaistische Züge dringen in ihre Musik ein. Schon Brahms hatte solche Töne gekannt, doch gelangte es noch in ihm zur Verschmelzung mit seiner eigenen Persönlichkeit. Das ist jetzt nicht mehr der Fall. Man glaubt Strauß nicht mehr die Mozartische Süßigkeit des Klangs, Mahler nicht mehr die naive Reinheit der Wunderhorntöne. Am ehesten noch Reger den Geist Bachs, wenn auch diese Verbindung, aus Sehnsucht geboren, wie die beiden andern, nicht ohne Rest und Brüche bleibt.

Verbrauchtes Material zwingt sie zur höchsten Entfaltung aller Kräfte, rettet nicht einmal sie immer vor dem Trivialen und läßt sie immer neue außermusikalische Bindungen suchen. Die Form trägt nicht mehr. Ihre Grenzen öffnen sich immer mehr, die Gattungen verschwinden. Schon die symphonische Dichtung Liszts stellte das Eigenleben der musikalischen Form in Frage. Strauß konnte diese problematische Übergangsform nur dadurch steigern, daß er sie in seinen besten Schöpfungen von neuem mit musikalischen Formkräften speiste und das Gesetz der Entwicklung in die Musik zurückverlegte. Vokalmusik und Instrumentalmusik gehen ineinander über. Mit dem Einsatz seines großen Menschentums versucht Mahler, die Spannungsbögen der

Symphonie noch über Bruckners Dome hinaufzuwölben. Die Pfeiler schwanken. Und in die geöffnete Grundmauer flutet das Wort ein und gestaltet die Idee des symphonischen Bauwerks zu gedanklicher Sichtbarkeit.

Aus dieser Lage erwachsen auch die positiven Werte der Epoche. Sie fällt nicht umsonst in ein Zeitalter, welches alle Mittel der Technik zu ungeahnten Möglichkeiten steigerte. Es ist das Tempo der Zeit, welches bei Strauß schwingt und seiner Musik ihre Klangfülle, ihre Vitalität und ihre farbige Sinnlichkeit gibt. Es ist die Geste dieser Zeit, welche in Mahlers „Symphonie der Tausend" die Idee der Symphonie in repräsentativer Plastik zu amphitheatralischen Dimensionen aufbiegt. Derselbe Mahler aber läßt auf diese Symphonie sein „Lied von der Erde" folgen: jene feinhörige Partitur, in deren müder, herbstlicher Schönheit alle feinen und fahlen Übergangsfarben lebendig werden und in der das zersetzte Nervensystem des modernen Menschen zu tönen beginnt. Zur selben Zeit aber schichtete Reger harmonische Spannungen aufeinander und schuf, dort wo ein historisches Formprinzip wie die Passacaglia oder die Fuge ihn trug, Entwicklungen von unerbittlicher Gewalt. Und in allem diesem liegen neue Keime, deren Bedeutung erst das Wachstum unseres Jahrzehnts erkennen läßt.

III.

In dem Jahre, in welchem Strauß seine symphonische Dichtung „Tod und Verklärung" komponierte, entstanden Debussys Vertonungen der Gedichte von Verlaine und Beaudelaire. Es waren die gleichen Probleme, denen die französische Musik in derselben Zeit gegenüberstand. Aber sie hatte es leichter, sie war nicht mit den unlösbaren Bindungen an die Entwicklung gefesselt, wie die deutsche, hatte keine Generation vor sich, deren Werk mit so erdrückender Gewalt auf ihr lastete, wie jene. So

kommt es, daß die hier in Frankreich einsetzende Entwicklungsphase, welche man Impressionismus zu nennen gewohnt ist, trotz ihrer Gleichzeitigkeit mit der Entwicklung der deutschen Musik als deren geschichtliche Fortsetzung erscheint.

Für die Musik hatte das Problem eines Impressionismus seinem Kerne nach niemals bestanden. Aber sie trat nun in eine Gleichzeitigkeit mit der Entwicklung der andern Künste, welche erkennen läßt, daß es sich um dieselben Ziele und dieselbe innere Haltung in ihr handelte. War vorher die Verbindung von Hofmannsthal und Strauß dissonant geblieben, so wird jetzt die Vertonung Maeterlincks durch Debussy zum Symbol einer völligen Verschmelzung. (Wenig später wird es wieder anders: George bleibt hinter Schönberg weit zurück.) Alle Kräfte, welche die symbolistische Dichtung entfaltete, wurden in der impressionistischen Musik lebendig. Dieser Musik zerbrachen auch die letzten festen Bindungen des XIX. Jahrhunderts. An die Stelle logischer Klangverbindung tritt absoluter Farbwert des Einzelklangs. Die Melodik verliert jede Spannkraft und schreitet dahin, wie Hofmannsthals und Maeterlincks Gestalten: unkörperlich, gleich Medien, mit fahlen Farben und schattenhaften Gebärden. Die Form zerbricht völlig; sie zergleitet ins Wesenlose, Unbestimmbare oder spaltet sich in feine Mosaike. Immer mehr sucht diese Musik Bindungen über sich selbst hinaus, in Programmen, in denen sich die gleiche Atmosphäre spiegelt. Nicht nur das Wort geht dieser Epoche verloren, sondern auch die Handlung. Menschen auf der Bühne sprechen und handeln nicht mehr, es bleibt allein ihre Gebärde. So wurde die Oper zum Ballett.

Debussy, der stärkste Träger dieser Entwicklung, faßte alle Kräfte der neuen Sprache so erschöpfend in sich zusammen, daß seine Nachfolger mehr zu einer Reaktion gegen ihn als zu einer Fortführung seiner Idee gedrängt wurden. So mutet Dukas beinahe wieder klassizistisch an, während am ehesten Ravel

diesen Gegensatz ausgleicht. Hier aber geht die Entwicklung auf Rußland über, das seiner Vergangenheit gegenüber in ähnlicher Lage war. Und es entsteht dem Impressionismus seine letzte große Zusammenfassung in Skrjabin. In ihm hat der Auflösungsprozeß sein erstes Ziel erreicht. Der Ton ist entmaterialisiert, die letzten Konturen zerfließen im Dunkel. Und wie vorher die Gattungen sich gegeneinander öffneten, so verbinden sich jetzt die Künste zu letzter, geheimnisvoller Verschmelzung. Skrjabin ist nicht mehr Musiker, sondern Mystiker, dem die Musik als unstofflichste der Künste am ehesten die Möglichkeit gewährte, die Atmosphäre seines Lebens auszudrücken.

IV.

Man hat für die Entwicklung, welche nun einsetzt, das bequeme Schlagwort „Expressionismus“ gefunden und die Fülle der Erscheinungen unter diesen Begriff zu ordnen versucht. Das mußte mißlingen und der Stilbegriff zur Quelle von Mißverständnissen werden. Denn das Suchen dieses letzten Jahrzehnts unserer Entwicklung ist zerrissen und vielfach gespalten und widersetzt sich jeder Formel. Noch der Impressionismus war als historische Entwicklungsphase verständlich. Er duldete zum letzten Male die Perspektive einer musikgeschichtlichen Betrachtung. Der Begriff Expressionismus würde hier einen Einschnitt festlegen, der nicht vorhanden ist. Denn tief ineinander verwurzelt sind in diesem Jahrzehnt auflösende und bindende Kräfte. Impressionismus als Epoche ist abgeschlossen; Impressionismus als Kraft aber wirkt fort.

Es ist wohl kaum möglich, über die Kunst der letzten zehn Jahre zu reden, ohne ihre ethische und soziologische Struktur heranzuziehen. Das neue Ethos in der Entwicklung der redenden und bildenden Künste war unverkennbar. Sie hatten Fahnen und Programme, waren Revolution. Die Musik blieb allen diesen

Beziehungen zunächst fern. Dennoch gewann sie von innen heraus eine ähnliche Haltung. Alles Formbedingte, Artistische schwand aus ihr, sie mied die Grenzen der erprobten Beziehungen und Wirkungen, die Kurzatmigkeit der Perioden, die Eingänglichkeit des Klangs. Sie forderte und täuschte wie Malerei und Literatur.

Die Definition dieses Jahrzehnts als eines expressionistischen hatte eine bequeme Begründung in dem neuen Übergewicht der Linie über den Klang. Es war kein Zweifel: die Elemente befanden sich in einer Umschichtung, wie sie in der Musik seit drei Jahrhunderten nicht mehr vorhanden gewesen war. An die Stelle der zersetzten impressionistischen Klangreste trat ein Wille zur Linie, ein Bekenntnis zum reinen Kontrapunkt. Strawinsky, der große Antipode Skrjabins, löste die Melodik aus allen Bindungen und schreckte vor keiner Härte der Stimmführung zurück.

Aber ehe von ihm die Rede sein kann, muß die Bedeutung der Horizontale für das Schaffen dieser Jahre eingeschränkt werden. Die Entwicklung wirkt in beiden Dimensionen fort. Auch der Klang bindet sich neu, die völlige Auflösung der tonalen Beziehungen, welche scheinbar jeder Willkür Raum gab und jedem Gesetz widerstrebte, schafft nie gekannte Möglichkeiten einer Klangbildung. Der Klang, vorher nur der Zersetzung geöffnet, wird nun zum Träger eines neuen Willens, sucht eine veränderte Farbigkeit und preßt Energien zu steiler Höhe in sich auf. Das alles vollzieht sich nicht gegen den Impressionismus, sondern in seiner logischen Fortentwicklung. Der Künstler aber, welcher diese Entwicklung trug und führte und in welchem sie bis zu ihren letzten Konsequenzen ausgetragen wurde, ist Arnold Schönberg *).

---

*) Ich entnehme die folgende Charakteristik Schönbergs meinem Buche „Musik der Gegenwart“ (Kulturgeschichte der Musik; Berlin, Julius Bard).

Schönberg war der Stärkste, schon weil er der Früheste war. Er ist Prophet, sein Werk ein visionäres Schreiten von unentrinnbarer Gesetzmäßigkeit, die wir rückschauend zu erkennen beginnen. So nahm er die Last des Propheten auf sich: auf ihn konzentrierte sich alles an Ablehnung, Haß, Spott, Abwehr, das nicht nur ihn, sondern mehr noch der Zukunft galt, die in seltsamen Formungen seinen vorwärtstastenden Händen entdrängte. Noch leiden seine frühen Werke unter mißverständlicher Anerkennung, während die mittleren zu kühler Achtung gelangt sind; nur seine Spätwerke entfesseln noch immer leidenschaftliche Gegensätze der Meinungen.

Schönberg wurzelte in der spätromantischen Klangwelt und gelangte durch Wagner hindurch zu den Ausdruckswerten des Impressionismus. Hier setzt eine Eigenentwicklung von zwingender Kraft ein. Man hat auch für sie das Schlagwort expressionistisch gebraucht; nirgend ist es falscher als hier. Viel eher könnte man Schönberg vom Impressionismus aus verstehen, nicht seinen Ausdrucksmitteln, sondern seiner Weltanschauung nach. Seine Entwicklung ist nicht konstruktiv, sondern destruktiv, unmittelbare Fortsetzung jenes schon früheren Zersetzungsprozesses, welcher alle Erscheinungswerte des Kunstwerkes allmählich vernichtete. Dieser Vorgang, vorher beschlossen in Generationen, Schulen, Gattungen, Stilen, wird nun von der überragenden Individualität eines Einzigen, Letzten zu Ende geführt, mit unerbittlicher Logik, ohne Kompromiß, Archaismus, ohne leiseste Schonung oder Konzession. Seine Musik wächst vom Klang zur Idee; es scheint Kompromiß, bei seinen letzten Werken sogar nahezu Unmöglichkeit und Quelle von Mißverständnissen, sie noch zum Tönen zu bringen. Alle realen Werte des Kunstwerkes werden zersetzt, irrealisiert. Die Grenzen des Tons werden gesprengt, das Geräusch dringt von innen her in die Musik ein. Mit grausamer Konsequenz werden die tönenden Reste der Erscheinung beseitigt. Das Material formt sich neu, aus vielfachen

Schichtungen einer Zwölftonreihe werden musikalische Abstraktionen gewonnen und miteinander verknüpft. Die Idee, seit Mahler im Kunstwerk dominierend, hat den Organismus aufgezehrt und überwunden.

V.

Wo immer in der Musik lebendige Kräfte am Werke waren, mußten sie gegen eine Entwicklung gerichtet sein, welche den Ton leugnete und bei den fortschrittlichsten Musikern aus dem Kreise Schönbergs zu unwiderruflichen Endwerten gelangt war. Die Generation der Jüngsten sah, daß auch die Musik hier an eine Stelle kam, hinter der es nicht mehr weiterging, und welche die anderen Künste schon vorher erreicht hatten. Bei diesen waren die Trümmer des Organismus, mit dadaistischen oder konstruktivistischen Deckfarben übermalt, zu kurzlebigen Symbolen einer neuen Weltanschauung erhöht worden. Und wie bei ihnen, so konnte auch in der Musik nur eine stärkste Reaktion die Entwicklung aus ihrem stagnierenden Zustand befreien. So brach der Wille einer eben herangewachsenen neuen Generation durch. An Strawinsky angelehnt, dessen Musik ihnen die Kraft der Elemente von neuem offenbart hatte, suchten sie in der Musik wieder das Absolute. Urkräfte wurden gelöst. Musik, vorher zu höchstem Willensausdruck konzentriert, zu Pointen überspitzt, strömte nun dahin mit der Kraft entfesselter Elemente. Form und Gestaltung standen zurück. Urrhythmus, Ballung des Klanges, ungehemmter Strom des Melodischen waren die Legitimationen des Künstlers. Es ist kein Zufall, daß an dieser Stelle die Musik wieder zum ersten Male international wurde. In allen Völkern verschmolz die Kraft der Volksmusik für kurze Zeit mit der atonalen Weltsprache, deren Grammatik Schönberg in zähem Ringen geschaffen hatte. Nicht so, daß sie seine Formeln übernommen hätten, aber es war doch durch den letzten Bruch mit

den Bindungen der Tonalität eine gewisse Basis der Aussprache entstanden, auf der sie sich alle wiederfanden. So kam es, daß sie einander nun wieder verstanden: Lord Berners in London, Strawinsky und Darius Milhaud in Paris, Casella in Rom, der Ungar Bartok, der Pole Szymanowsky, der Russe Prokofjeff. In ihrer Musik klang die Weltanschauung wieder an, die in der veristischen Oper von Puccini und d'Albert mit unzulänglichen Mitteln aufzustellen versucht worden war.

Aber auch diese Entwicklungsphase konnte nur von begrenzter Dauer sein. Den Klangorgien und den Triumphen rhythmischer Urkräfte mangelte schließlich die Form, welche sie trug. Der bis zur Brutalität gesteigerten Bejahung des Lebens fehlte die Kraft schöpferischer Gestaltung. Stoffliche Reizkraft der Texte, Bindung der Musik an die fiebernde Triebhaftigkeit der jüngsten Generation der Dramatiker, Gastfreiheit für Shimmy und Foxtrott in allen Formen der Instrumentalmusik bis zum Streichquartett konnten über eine innere Leere nicht mehr hinwegtäuschen, welche das Menschliche dieser Musik in Frage stellte.

VI.

Hier liegt die Wurzel einer neuen, letzten Reaktion. Sie mußte in der Richtung wachsender Objektivität liegen, mußte die elementaren Kräfte, welche in keiner Zeit ausgereicht hatten, ein Kunstwerk zu tragen, von neuem binden. Kraft ist nun nicht mehr allein ausreichende Legitimation für den Schaffenden, Skizzenbücher werden im Konzertsaal nicht mehr geduldet. Auch die stilistische Physiognomie dieser Reaktion, unter deren Zeichen unsere Musik noch jetzt steht, liegt in gleicher Richtung. Sie wendet sich gegen jede Einseitigkeit und sucht Bindungen zwischen Altem und Neuem. Die Formensprache des vergangenen Jahrhunderts, von dem sich das gegenwärtige mit leidenschaftlicher Heftigkeit abstieß, wird wieder fruchtbar gemacht. Nicht

nur niederländische Polyphonie, sondern auch der Suitengeist des XVIII. Jahrhunderts ist lebendig. Tonale und atonale, gestaltende und destruktive Kräfte verschmelzen; aus ihren Bindungen erwachsen neue, ungeahnte Perspektiven. Strawinsky und Hindemith schreiben heute eine Polyphonie von stärkster konstruktiver Gebundenheit.

Noch ist die Frage, ob und wo alle diese heterogenen Kräfte zu einem Kunstwerk größten Stiles verschmelzen, nicht klar zu beantworten. Aber es steht außer allem Zweifel: ein neuer Geist ist in der Musik spürbar, welche am Ende dieses Vierteljahrhunderts entsteht. Eine ethische Forderung wird gestellt, kultischer Geist lebt in einer Art des Kunstwerks, für welche die „Alkestis“ von Egon Wellesz typisch ist. Abermals geht die Musik hier eine neue Bindung ein mit dem Tanz, der zu strengster gebundenster Bewegungssprache geadelt ist. Wieder wächst, unter veränderten Umständen, das Musikdrama in die mimische Handlung.

Noch einmal ist hier von alter Musik zu reden. Sie wird großen Kreisen unserer Generation zu lebendigem Besitztum. Es liegt eine tiefe Notwendigkeit in dem Wege, auf dem sich die Singgemeinden der Jugendbewegung den Geist der Niederländer erarbeiten. Sie brauchen Polyphonie, weil diese ihnen der einzige und natürliche musikalische Ausdruck eines Gemeinschaftsprinzips ist, welches es in der europäischen Musik seit 1600, in der deutschen seit Bach nicht mehr gegeben hat. Was diese Menschen aus innerer Getriebenheit für sich suchen, ist die gleiche Haltung, um welche die Schaffenden ringen. Meist wissen sie voneinander nichts. Aber die Gemeinsamkeit, welche der umschauende Blick hier feststellt, ist von tiefer Bedeutung. Und an einigen Stellen ist bereits die unmittelbare Verbindung beider Linien erkennbar, deren Bedeutung ein Werk wie des Nürnbergers Ludwig Weber „Christgeburtsspiel“ eben erkennen läßt.

Der Entwicklung einer Kunst Prognosen zu stellen, ist ein

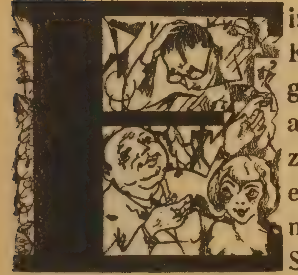
Versuch, welcher im besten Falle dem Schaffenden selbst einmal gelingen könnte. Aber wenn irgendwo, so liegen hier Ansatzpunkte einer Entwicklung, welche uns für den Augenblick wenigstens näher am Herzen liegt, als alle Bemühungen um die Spaltung und Verfeinerung des Tonsystems, auch wenn ein Musiker von der Feinhörigkeit und Konsequenz Habas sie unternimmt.

Was hier an Schichtungen versucht wurde, mag bei einem Rückblick auf die Musik unseres Jahrhunderts allzu leicht den Eindruck einer geordneten Folge, eines zeitgebundenen Periodenablaufs erwecken. Doch lag dieser Untersuchung nichts ferner als System und begriffliche Ordnung. Alle die Kräfte, welche einmal isoliert werden mußten, um sie in ihrer Bedeutung und Beziehung zu sehen, durchdringen, meist schon im Werke des Einzelnen, einander unaufhörlich und spalten den Strom in reißende Wirbel. Nicht vergessen soll werden, wie der Blick eng wird, wenn er sich auf eine Richtung festlegt. Und darum auch ist die Basis der folgenden Jahrzehnte kein enger und begrifflich gebändigter Expressionismus, sondern noch immer ein Chaos, verworren und vielfach gespalten, aber gerade dadurch tausendfache Möglichkeiten in sich bergend. An ihnen allen hängt unser Blick, ihnen allen gilt unser Warten.

MUSIK IN DER GEGENWART

VORTRAG, GEHALTEN AM 19. OKTOBER 1925 AUF DEM KONGRESS FÜR MUSIKÄSTHETIK IN KARLSRUHE

VON ERNST KRENEK



ines Tages ging ich in der Schweiz in eine Konditorei, um einiges zu besorgen. Da ich gerade Bedarf an Streichhölzern hatte und auf dem Ladentisch Schachteln dieser Art zum Verkauf ausgelegt sah, bat ich, mir eine solche Schachtel mit einzupacken, und nahm sie mit. Ich hatte die Überzeugung, Streichhölzer mit nach Hause zu nehmen. Dort angelangt, nahm ich die erworbenen Zündapparate in Gebrauch. Das erste Streichholz funktionierte nicht. Das konnte mich in meiner Überzeugung nicht wankend machen. Auch das zweite brach beim Anstreichen ab. Jedermann findet ein solches Benehmen von Streichhölzern gebräuchlich, und ich wunderte mich weiter nicht, sondern wiederholte den Versuch ein drittes, viertes, fünftes Mal. Nun schien die Gebrauchsunfähigkeit der Streichhölzer das Normalmaß zu übersteigen, und ich sah ein, daß ich meine Überzeugung, mit Streichhölzern zu tun zu haben, korrigieren müßte. Durch Überlegung und Versuch ergab sich, daß es sich um Konditoreiwaren handelte, die in Form von Streichhölzern hergestellt waren.

Wozu erzähle ich diese Anekdote? Um Ihnen die Wertbeständigkeit von Überzeugungen vorzuführen. Auf Grund von Erfahrungen bestand die Theorie, daß sich in meiner Schachtel Streichhölzer befanden. Hätte ich die Schachtel nie geöffnet, so müßte meine Theorie bis heute unangreifbar feststehen. Nun aber habe ich, aus einer Lebensnotwendigkeit, die durch die

Situation veranlaßt war, mit den vermeintlichen Streichhölzern einen Versuch gemacht, der ihre Wesenheit über den bloßen äußeren Augenschein hinaus auf die Probe stellen mußte. Meine Theorie wurde unbrauchbar, weil die Beobachtungen, die ich machte, mit ihr nicht mehr übereinstimmten. Ich mußte eine neue Theorie bilden.

Aus diesen gemachten Erfahrungen möchte ich zwei Anwendungen nahelegen. Die erste bezieht sich auf meine eigene Theorie, oder — ich will bescheidener sein — meine eigenen Ansätze zu Anschauungen, die ich hier entwickeln will. Ich selbst bin mir der Relativität dieser sogenannten Erkenntnisse und der daraus abgeleiteten Theorien völlig bewußt. Keine Theorie hat über das Subjektive hinaus Wert und Bedeutung. Jede Anschauung, und sei sie noch so anscheinend objektiv, ist ein Ausfluß einer Grundkonstitution des Anschauers, und erhält ihren Schein von Objektivität nicht etwa von einer abstrakt existenten Übereinstimmung mit den sogenannten Tatsachen, sondern nur daher, daß der betreffende Anschauer als Repräsentant einer Zeiteinstellung sich in besonderer Übereinstimmung mit seinen Zeitgenossen befindet, deren gleichartige Einstellung zu jenen Tatsachen er formuliert.

Die zweite Anwendung meiner Zündholzerfahrung führt mitten hinein in die skizzenhafte Musikanschauung, die ich zu entwickeln versuchen will. Sie betrifft die eigentümliche Erstarrung der akademischen Musiktheorie, die sich in den letzten Jahren als immer höherer Widersinn manifestiert. Die Musiktheorie, das ist Harmonielehre und Kontrapunkt, kann als Wissenschaft selbstverständlich stets nur eine deskriptive Wissenschaft sein, etwa in der Art wie die Naturwissenschaft. Da wo sie postulierend auftritt, wird sie grotesk, so wie die Botanik grotesk würde, wenn sie etwa die Forderung aufstellen wollte, daß Blüten mit mehr als 10 Staubfäden verboten sind, und falls

sich durch eine schöpferische Malice Gottes plötzlich so eine Blüte finden würde, einfach ihre Existenz leugnen wollte. Die Musiktheorie kann also nur aus der Betrachtung und Analyse der vorhandenen Kunstwerke Erfahrungen sammeln und diese systematisch ordnen. Sie darf aber nie daraus folgern, daß dieses System einer Erweiterung nicht fähig sei.

Woher kommt nun die Musiktheorie zur Prätention, statt einer systematischen Beschreibung der vorhandenen Musikelemente ein für die noch nicht geschaffenen Kunstwerke verbindliches Gesetzbuch zu sein? Sie entsteht durch den Doppelberuf des Musiktheoretikers: wissenschaftlicher Ordner und einführender Lehrer zu sein. Das Lehren enthält naturgemäß die Notwendigkeit, an den Schüler Forderungen zu stellen und ihm Grenzen zu setzen. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, daß der andere Teil der Musiktheorie, der forschende, ebenda stecken bleiben muß. Die akademische Musiklehre ist abgeleitet von einem ästhetischen Ideal, das etwa dem Stande des musikalischen Materials zu Beethovens Zeit entspricht. Schon Elemente der Schubertschen Musik lassen sich nicht immer ganz leicht einordnen, und je weiter wir zur Gegenwart herabsteigen, desto komischer werden die gesuchten Ableitungsversuche der Harmonielehre. Sie erinnern lebhaft an die Epizyklentheorie des Ptolemäus zur Erklärung der Planetenbahnen, wir haben Derivate von Derivaten, denen die Zwischenglieder der Ableitung fehlen, Gebilde, deren Entstehung nach der Harmonielehre auch nicht mehr die Spur eines Naturvorganges trägt. Noch stimmt es da und dort mit Ach und Weh, aber ich glaube, der rückläufige Planet, der das ganze System ad absurdum führt, vagiert schon längst in den musikalischen Räumen. Zeitweise werden Versuche gemacht, die Musiktheorie auf eine neue Basis zu stellen. Doch glaube ich nicht, daß sie, soviel Neues und Richtiges sie enthalten mögen, zu einer befriedigenden Gesamtanschauung führen können, solange sie immer wieder von den traditionellen Begriffen

und Grundlagen ausgehen. Eine Revolution, die fortwährend darauf bedacht ist, ihre Legitimität nachzuweisen, ist eine contradictio in adjecto.

Die Tatsache, daß die Musiktheorie infolge der Notwendigkeiten einer Unterrichtsmethode sich an einen verflossenen Stand der musikalischen Kunstmittel bindet, reicht jedoch nicht aus zur Erklärung einer so auffallenden Erscheinung, wie es diese Bindung ist; sie muß also einen tieferen Grund haben. Ich will versuchen, eine Erklärung zu finden aus dem Parallelzustand, in dem sich der größte Teil des Publikums befindet. Wenn man das Konzertpublikum Mitteleuropas betrachtet, so findet man in der überwiegenden Mehrzahl das sogenannte Stammpublikum der Abonnementskonzerte, welches immer und immer wieder die klassische Musik bis Brahms zu hören wünscht und allem weiteren durchaus abhold ist. Kann man nicht darin eine Parallelerscheinung zu dem früher festgestellten Zustand der Musiktheorie sehen? Ich glaube, man hat diese Parallelität auch schon beobachtet, und zum Teil eine kausale Verbindung zwischen beiden Erscheinungen herzustellen versucht. Man wollte in der musikalischen Halbbildung, welche durch populäre Einführungsversuche, Musikführer und dergleichen Erzeugnisse produziert wird — die selbstverständlich auf akademischer Grundlage abgefaßt sind — den Grund für die Erstarrung des Publikumsgeschmackes sehen. Obgleich ich gegen diese genannte musikalische Halbbildung, die nur zu einer gänzlichen Instinktlosigkeit und heillosen Unkultur des Publikums führt, nicht scharf genug Stellung nehmen kann, so hieße es doch den Verfassern dieser menschenfreundlichen Gebrauchsanweisungen dämonische Kräfte zutrauen, wenn man sie für den Publikumsgeschmack verantwortlich machen wollte. Es dürfte wohl eher so sein, daß sie in jenem Ton schreiben, der gern gehört werden will, und nicht umgekehrt.

Es muß also all diesen Erscheinungen irgendeine gemeinsame psychologische Grundtatsache zugrunde liegen, und die Erscheinungen selbst sind Oberflächengebilde, die einander wohl bedingen, aber doch insgesamt jener Basiserscheinung untergeordnet sind. Die Musik unterliegt im XIX. Jahrhundert einem stets gesteigerten Individualisierungsprozeß. Wir sehen, daß die alte Musik sich immer ungewollt und ungesucht an eine natürliche Gemeinschaft von Hörern wendet. In ältester Zeit — Mittelalter — ist sie Kirchenmusik und hat so als natürliches Publikum die Gemeinde der Gläubigen. Diese Gemeinde erfährt in sich Veränderungen der verschiedensten Art, die aber für unser Thema von untergeordneter Bedeutung sind. Noch die Bachsche Musik hat ihr von Natur aus zusammengehöriges Publikum in der protestantischen Kirche.

In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts verschiebt sich die Gemeinschaft, an welche sich die Musik der Zeit wendet, deutlich aus der Kirche ins Weltliche. Es ist die feingebildete kultivierte Adelsgesellschaft, zu der die zeitgenössische Musik spricht. Kurz darauf erfolgt wieder eine scharf einschneidende Wandlung im Verhältnis der Musik zu ihren Hörern. Beethoven ist der erste, der sich an eine an sich unbegrenzte Gemeinschaft von Hörern wendet, ideal gesehen an die gesamte demokratisch organisierte Menschheit. Damit ist aber ein Punkt erreicht, der nicht nur nicht überschritten werden kann, sondern auch nicht festgehalten wird. Von Beethoven angefangen zieht sich die Musik auf einen immer engeren Kreis von Hörern zurück. Zunächst ist es in der Zeit der Romantik die Gemeinsamkeit der Grundempfindung, welche das Werden von Musik im Autor auslöst und gleichzeitig eine größere oder kleinere, jedenfalls von vornherein nicht gegebene Gruppe von gleichgestimmten Hörern zusammenschließt. Wagner macht den bewußten Versuch, den Kreis seiner Empfänger mit dem der deutschen Nation gleichzusetzen, und eigentlich ist es dieses Streben nach Expansion der Wirkung, was ihn mit

Beethoven innerlich verbindet, nicht so sehr zunächst die von ihm konstruierte Ausdrucksästhetik, die er in Beethovens Musik mehr oder minder künstlich hineinsieht. Der Wagnersche Versuch mußte mißlingen, weil er von der Tendenz ausging, durch die Kunst die Nation zu schaffen, die nicht vorhanden war, während die Kunst doch von einer Nation geschaffen werden muß, wenn sie sich an diese wenden soll. Die Entwicklung der letzten Zeit lehrt uns, daß die innere Linie der Musik auf eine noch engere Begrenzung des Empfängerkreises führt. Zwei Arten von Versuchen, seinen Umfang groß zu erhalten, dürfen uns nicht täuschen. Die eine ist die der Stilkopie, wie sie sich bei Brahms findet, die andere die der Beibehaltung des monumentalen Apparates bei Bruckner und Mahler. Die absolute Musik der Gegenwart wendet sich, im Gegensatz zur romantischen Musik, nicht mehr an Gleichempfindende, sondern nur noch an Gleichgebildete. Sie ist zu einem Spiel geworden, das für jene interessant ist, die die Spielregeln kennen. Sie hat weder Fähigkeit noch Tendenz, sich an eine unvoreingenommene Gemeinschaft zu wenden. Sie kann sogar existieren, ohne daß es Spielteilnehmer gibt, das heißt, ohne daß die Spielregeln verraten und Gleichorientierte zu der Exekution eingeladen werden. Sie wird in konsequenter Entwicklung zur Selbstbefriedigung eines Mannes, der in seiner Kammer sitzt und Gesetze erfindet, nach welchen er hernach Figuren legt. Bei der Übertragung dieser Figuren durch Musikinstrumente in hörbare Substanz geht nichts von dieser Gesetzmäßigkeit unmittelbar auf den Hörer über, wenn er nicht aufs genaueste vorbereitet ist. Im Grunde erübrigt sich das Hören überhaupt, und am ehesten wirkt das Künstlerische dieser Arbeiten auf jenen, der sie nach vorheriger Kenntnisnahme der jeweiligen Regel gewissenhaft durchliest. Er ist fähig, sich an der Vollendung der kunstfertigen Gesetzerfüllung zu erfreuen, ein Gefühl, welches nicht zu unterschätzen ist. Ich möchte es am liebsten als intellektuellen Rausch bezeichnen.

Ein Beweis dafür, daß die Musik tatsächlich diesen Weg ins Esoterische und Selbstgenügsame genommen hat, ist die absonderliche Trennung, die etwa seit der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts sich zwischen sogenannter „ernster“ und „heiterer“ Musik anzubahnen begonnen hat. Man kann die beiden, von da angefangen stets mehr und mehr divergierenden Äste der Musik, wenn man nicht ihren Stoff in Betracht zieht, sondern von der Psychologie ihrer Wirkung ausgeht, als begehrte und nicht begehrte Musik bezeichnen, wobei natürlich unter der begehrten die sogenannte heitere Musik zu verstehen ist. Zunächst — ich denke an die Zeit Offenbachs und die Jahrzehnte, die auf ihn folgen, etwa bis Johann Strauß — bestand der Substanz nach kein grundlegender Unterschied zwischen den beiden Musikgattungen. Rein musikalisch können wir uns ganz gut vorstellen, daß in einer Operette Tristanakkorde als Ausdrucksmittel vorkommen. Ja, es findet sogar gelegentlich eine Bereicherung der Mittel der ernsten Musik durch Errungenschaften der leichten Musik statt — man denke an die „sixte ajoutée“ des Wiener Walzers. Heute liegen die Dinge wesentlich anders. Eine Operette, die mit den Ausdrucksmitteln zeitgenössischer ernster Musik arbeitet, ist ein Unding. Die Ursache hierfür müssen wir in der Betrachtung der Psychologie der Wirkung dieser Musik suchen. In früherer Zeit war es ein und dasselbe Publikum, das heute eine ernste Oper, ein Symphoniekonzert, einen Kammermusikabend, morgen eine Operette oder eine verwandte Musikveranstaltung besuchte. Heute gibt es Kreise des Publikums — und sie stellen die überwiegende Majorität vor — die nur Operetten besuchen. Die Folge davon sehen wir — dies nur nebenbei — in der auffallenden Veränderung, die die Operette seit der Zeit ihrer Entstehung durchgemacht hat. Anfangs ein rein heiteres, zum Teil sogar satirisch-parodistisches Kunstwerk — siehe Offenbach — ist sie heute mehr und mehr mit Sentimentalität und falscher Tragik durchsetzt. Die Menschen,

die heute Operetten genießen, beziehen aus ihnen ihren gesamten Bedarf an seelischem Aufschwung und psychischer Erschütterung, also sowohl nach der ernsten wie nach der heiteren Seite, während früher ein homogenes Publikum sich heute durch ein ernstes Kunstwerk bewegen und morgen, als Gegengewicht, die leichte Note der Operette auf sich wirken ließ.

Wir kommen damit auf eine wichtige Unterscheidung, die ich jetzt erörtern will. Die Kunst der alten Zeit ist immer und in jedem Fall Zweckkunst gewesen. Die Kirchenmusik wurde nie als ein Produkt an und für sich betrachtet, sondern stets im Hinblick auf ihre Zweckmäßigkeit für die kirchliche Bestimmung. Primär war nicht der Wille oder der Drang des Autors, künstlerisch organisierte Gebilde zu schaffen, sondern primär war der Bedarf der Öffentlichkeit nach solchen Gebilden.

Die Kirchenmusik ist aus dem gebieterischen Verlangen der gläubigen Gemeinschaft entstanden. Zu welcher gigantischen Größe sie sich entwickelt hat, wenn wir sie, losgelöst von ihrem Zweck, rein künstlerisch betrachten, das brauche ich wohl nicht näher darzustellen. Aber es ist klar, daß in jener Zeit die Ästhetik der Musik nicht die Rolle spielte, die sie heute spielt. Ich glaube, daß wir von unserem Standpunkt aus diese Gedankengänge gar nicht als Ästhetik bezeichnen können. Es sind Fachunterhaltungen von Leuten, denen Berechtigung, Umkreis, Inhalt und Form ihrer Beschäftigung keinerlei Problem bilden, die ihren festen Platz in der Welt haben und sich höchstens darüber verständigen, wie man dem Zweck des Faches am besten gerecht wird, die also lediglich das Handwerk diskutieren.

Auch in der späteren Periode, die ich früher ganz locker als die des gebildeten Adelspublikums bezeichnet habe, ist die Musik eine Zweckkunst. Der Zweck ist das Divertissement der vornehmen Gesellschaft — ein weit tieferstehender Zweck als früher — aber immerhin ein Zweck. Schon beginnt der individuelle

Schöpferwille des Autors eine größere Rolle zu spielen, denn der Kreis der Interessenten ist kleiner und das Bedürfnis nicht so gebieterisch. Aber trotzdem sehen wir den Komponisten sich willig den Ansprüchen seines Publikums unterordnen; er wird Hofangestellter des musikliebenden Fürsten.

Auch diese Zeit geht zu Ende, sie wird in der französischen Revolution von der des Bürgertums abgelöst. Diese Zeit braucht im Grunde keine Kunst mehr. Ein Unterhaltungsbedürfnis im Sinne des raffinierten Divertissements haben unterdrückte oder soeben aus der Unterdrückung befreite Menschen nicht. Und ein Ausdrucksbedürfnis der Gemeinschaft der Befreiten, analog zu dem der Gemeinschaft der Gläubigen, besteht nur fiktiv, wie wir aus der Geschichte des XIX. Jahrhunderts sehen. Trotzdem bringt die Ideologie der demokratischen Revolution, die ja wirklich in der Luft hängt, einen Beethoven hervor. Er wird zum Fahnenträger einer imaginären Menge, sehr zum Unterschied von den Künstlern der Vorzeit, welche die Exponenten einer realen Gemeinschaft waren. Im Grunde spricht er stets zu einem Publikum, das noch nicht da ist, dessen Schöpfung aber die Jahrhundertwende zu bringen scheint. Immerhin, diese Fiktion trägt ihn und verhilft seiner Musik zu jener suggestiv sammelnden Kraft, die seither weiterwirkt bis auf den heutigen Tag, wenn sie auch längst nicht mehr lebendig ist; unser Publikum unterwirft sich ihr nur noch gewohnheitsgemäß.

Was verlangt nun jene Gemeinschaft, die als letzte wenigstens eine fiktive Forderung an die Musik gestellt hat, heute? Die Antwort wird vielleicht etwas Erschreckendes haben: Tanzmusik. Es ist nicht anders. Das Bürgertum, in seinen demokratischen Errungenschaften längst gesichert, verlangt von der Kunst heute nur noch Unterhaltung in Form von Tanzmusik. Eine tragende Idee, die einen von der Gesamtheit geforderten und ihr daher verständlichen Ausdruck verlangen würde, fehlt absolut. Die

Künstler, die von dieser Gesellschaft hervorgebracht werden, behandeln nur noch individuelle Spezialprobleme, die uninteressant sind, weil sie lediglich interessant sind, aber nicht bewegend. Es sind psychologisch aparte Einzelfälle. Betrachten wir die Sachlage von einem ganz nüchternen Standpunkt und untersuchen wir die Frage, nach welchem Genre von Musik die Öffentlichkeit zuerst verlangen würde, wenn die Autoren in den Streik treten würden. Man wird zugeben, daß etwa ein Streik der Kammermusikkomponisten lediglich ein Sujet für die Faschingsnummer einer Musikzeitschrift abgibt. Ein Streik der Verfertiger von gangbarer Tanzmusik braucht von mir nicht erst supponiert zu werden: er hat in Amerika stattgefunden, und so weit ich darüber unterrichtet bin, zu einem vollen Erfolg der streikenden Komponisten geführt, weil sich das Publikum eben einen längeren tanzmusiklosen Zeitraum nicht gefallen ließ. Ich komme auf eine merkwürdige, wenn auch rein äußerliche Parallele zwischen der modernen Tanzmusik und der alten Kirchenmusik. Die Produkte beider Gattungen sind als rein ephemere Tageserzeugnisse intentioniert. Die alten Kirchenkomponisten waren kontraktlich verpflichtet, jeden Sonntag eine neue Kantate zu liefern, deren weiteres Geschick Besteller und Autor wenig interessierte. Gefiel sie besonders gut, das heißt, entsprach sie dem Zweck in außergewöhnlicher Weise, mochte sie gelegentlich einmal wiederholt werden, aber jene Tendenz, bei jedem Musikbeispiel Ewigkeitswerte zu schaffen, die man heute bei den untergeordnetsten Skribenten beobachten kann, fehlt in jenen gesunden Zeiten durchaus, weil sie aus einem Gefühl von unerschöpflicher Kraft sich bewußt sind, stets neu schaffen zu können, und unseren ängstlichen Drang nach philologischer Konservierung des geringsten Geistesgutes nicht kennen. Ich brauche die Parallele nicht weiter auszuführen. Die modernen Tänze werden *vom* Tag *für* den Tag geschaffen und ihre Unsterblichkeit kümmert die Abnehmer gar nicht, die Autoren

höchstens vom pekuniären Gesichtspunkt. Die Lebensdauer des Produktes steht in einem geraden Verhältnis zu seiner Zweckmäßigkeit. Man wird einwenden, daß die Tanzmusik der Gegenwart ein „genre honteux“ ist, eine traurige und beschämende Erscheinung, die es eben leider auch gibt, die aber mit Musik und wahrer Kunst nichts zu tun hat. Es nützt uns jedoch gar nichts, wenn wir die Augen vor irgendeiner Zeiterscheinung schließen. Wenn uns der ungeheure und unvergleichliche Erfolg dieser Musik als Verfallserscheinung vorkommt, so dürfen wir nicht den Autoren Schuld geben, als ob sie Abgesandte Beelzebubs wären, um die Welt mit ihrem Unflat zu vergiften. Niemand wird darum herumkommen, daß dem Bürgertum von heute die Existenz oder Nichtexistenz von Symphonien im allerhöchsten Grade gleichgültig ist, daß es jedoch durch seine Zeitungen und auf jede erdenkliche Weise die Produktion von Tanzmusik verlangen würde, wenn diese aus irgendeinem Grunde ausbleiben sollte.

Es liegt nahe, an die Möglichkeiten zu denken, die im Proletariat liegen, jenem Stande, der heute etwa in jener Situation ist, in der sich das Bürgertum vor hundertdreißig Jahren befunden hat. Wir können, ohne spekulativ zu werden, rein aus den Tatsachen sehen, daß das Proletariat von sich aus noch keinen Künstler hervorgebracht hat, der ihm jene Kunst geschenkt hätte, nach der es verlangt. Es ist unschwer, daraus abzuleiten, daß das Proletariat bis jetzt nach keiner Kunst verlangt. Denn jedes Gemeinschaftsbedürfnis wird sofort aus der Gemeinschaft selbst befriedigt, wenn es besteht. Das Proletariat ist heute weder so weit, Kunst zu verlangen, noch sie zu verstehen. Dieser Zustand wird solange anhalten, als es nicht im innersten und reinsten Sinne klassenbewußt wird, das heißt, solange es, bewußt oder unbewußt, danach strebt, der Errungenschaften der Bourgeoisie teilhaftig zu werden. Bis dahin wird der Arbeiter, wenn es seine Organisation veranlaßt, gerne Beethovens Werke anhören, ja

sogar der oben geschilderten Suggestionskraft dieser einer ganz anderen Gemeinschaft gewidmeten Kunst bis zu einem gewissen Grade teilhaftig werden, aber aus innerstem Antrieb sein erspartes Geld ins Operettentheater tragen, um die Erfüllung seiner Wunschträume zu erleben, nämlich die feinangezogenen Damen und Herren, Grafen und Komtessen auf der Bühne zu sehen und sich in einer ihm nur allzu verständlichen musikalischen Sprache ausdrücken zu hören. Von jenem Tage an, wo ihm die Errungenschaften der Bourgeoisie nicht mehr erstrebenswert, sondern uninteressant und gleichgültig sein werden, können wir auf eine neue Kunst hoffen, die das Proletariat schaffen wird, weil es sie wollen wird. Vielleicht wird dann wieder jemand darauf kommen, daß die Bäume grün sind und die ewigen Berge weiß, und diese uralten Sachverhalte neu empfinden und gestalten. Diese Möglichkeit ist uns abhanden gekommen, darüber müssen wir uns klar sein, wenn wir nicht Romantik machen wollen.

All das klingt vielleicht sehr trostlos. Ich finde jedoch, daß es für uns heute nicht darauf ankommt, Trost zu suchen, und mit List und Gewalt eine Situation der Musik aufrecht zu erhalten, die auf vollkommen verlogenen Grundlagen basiert. Das Einzige, was man zum Troste sagen könnte, ist, daß der Zustand in dieser Kraßheit wohl nur in Mitteleuropa besteht. In Frankreich besteht heute noch eine gewisse Art von Rapport zwischen dem Musiker und seinem Publikum. Es gibt bedeutend größere Kreise in Paris, die ein wirkliches Bedürfnis haben, ab und zu zeitgenössische Musik, vorwiegend freilich im Theater zu hören. Der Grund für diese Erscheinung liegt darin, daß Frankreich noch einen Rest von jenem homogenen Publikum besitzt, welches ich früher bei der Unterscheidung von ernster und heiterer Musik charakterisiert habe. Das bedeutet, daß das Niveau der Aufnahmefähigkeit eines relativ großen Publikums höher ist als die eines gleich großen mitteleuropäischen Kreises. Andererseits ist die Produktion der französischen Künstler instinktmäßig auf gerade dieses Niveau

eingestellt, ist also, von unserem üblichen Maßstab aus gesehen, oberflächlich und seicht. Darüber mag man denken wie man will, mir kommt es im Augenblick nur darauf an festzustellen, daß jene Produktion korrespondiert mit einem lebendigen Bedürfnis eines Abnehmerkreises, und somit bis zu einem gewissen Grade zweckentsprechend ist. Sie hat auf diese Weise bei allem, was man gegen sie einwenden mag, einen lebendigen Charme, der den Produkten mitteleuropäischer Ateliergelehrsamkeit durchschnittlich fehlt.

Am Schluß dieser Gedankengänge scheint sich nun die Frage aufzudrängen: *sollen* wir weiterhin Kunst betreiben, und welcher Art *soll* diese Kunst sein? Ich meine, Kunst *soll* überhaupt nicht sein, und auf keinen Fall irgendwie sein. Sie ist oder ist nicht. Die Frage nach dem Sollen in der Kunst ist meines Erachtens der Lebenskern jeder Ästhetik, aber im Augenblick, wo diese Frage überhaupt auftaucht, ist im Lebensorganismus der Kunst ein gefährlicher Riß eingetreten. Er deutet auf eine Schwächung, vielleicht auf den eintretenden Verfall der Kunst überhaupt. Trotzdem wird dem Künstler keine Wahl bleiben, und mag er noch so klar sehen und erkennen, daß er in einer Verfallszeit lebt — Erkenntnisse verbinden zu nichts, zwingend ist nur Empfindung und Glaube. Immerhin mag erörtert werden, welche Möglichkeiten zu einer wenigstens relativen Expansion der Musik heute noch zu Gebote stehen. Ich bin der Ansicht, daß die stärksten Möglichkeiten in dieser Richtung auf dem Gebiet des Theaters liegen. Das Theater ist noch bis zu einem gewissen Punkt Lebenserfordernis eines großen Kreises. Im Theater entsteht beim Aufgehen des Vorhangs immer noch jene mystische Gemeinschaft, die zum kollektiven, das heißt zum Zweckkunstwerk wesentlich gehört. Ich möchte hier die Gelegenheit benutzen, um einige Gedankengänge auszuführen, die ich in einem kleinen Artikel „Zum Problem der Oper“ angeschnitten habe, der im Jahrbuch 1925 „Von neuer Musik“ im Verlag Marcan in Köln

erschienen ist. Dort habe ich, von einem im Sinne meiner jetzigen Ausführungen noch sehr stark mitteleuropäischen Gesichtspunkt aus anzudeuten versucht, wie ich mir einen Opernstoff vorstelle, indem ich das Hauptgewicht auf die innere Gesetzmäßigkeit und musikästhetisch richtige Vollendung des musikalischen Teiles gelegt habe. Das Resultat war, daß der Stoff als solcher im allgemeinen gleichgültig wurde. Von den heutigen Untersuchungen aus, muß ich dieses Resultat insofern einschränken, als ich außer der innern musikalischen Richtigkeit auch noch psychologische Wirkungserfordernisse für ein musikalisches Kunstwerk aufgestellt habe. Es ist klar, daß psychologische Einzelfälle nicht gemeinschaftsbildend wirken können. Das Drama ist kein Kunstwerk, welches durch Milieu, Kostüm, Besonderheit der Exposition und aparten Verlauf der Handlung interessant zu sein hat. Man denke an die altgriechischen Tragödien, deren Fabel durchwegs von vornherein bei der gesamten Masse des Publikums als bekannt vorausgesetzt wurde. Man denke an Shakespeare, der teils bekannte Stoffe dramatisiert, teils auch noch, um jede Spannung und Neugier auf das Stoffliche aus dem Zuschauer zu entfernen, durch Prologe oder sonst durch oft ganz auffallend kunstlose Mittel sein Publikum über alles Kommende orientiert. In weit höherem Grade besteht diese Forderung für die Oper, wo schon aus rein praktischen Gründen auf jede Komplikation des Sujets verzichtet werden muß, weil die geringste Abweichung vom gradlinigsten Verlauf durch die Musik unverständlich wird. Im Drama überhaupt, und ganz besonders in der Oper, ist das *Wie,* also die *Darstellung* des Was, das Wesentliche. Somit liegt das Problem der Oper von heute darin, die Selbstverständlichkeiten unserer Zeit aufzufinden. In stofflicher Hinsicht handelt es sich also darum, jenen Kreis von Typen, Tatsachen, Zuständen und Gegebenheiten aller Art zu finden, der für das Leben möglichst umfassender Kreise der Gegenwart als bekannt und interessierend vorausgesetzt werden muß. Musikalisch muß der Ausdruck für

einen Stoff solcher Art so einfach wie nur möglich gefaßt werden, wenn anders er zweckmäßig sein soll. Es ist nun charakteristisch, daß der Individualisierungsweg, den die Musik des XIX. Jahrhunderts genommen hat, wovon ich eingangs sprach, sich einer immer fortschreitenden Chromatisierung des musikalischen Materials bedient hat. Es ist ganz dazu passend, daß dieser Individualisierungsprozeß sich überhaupt vorwiegend in einer Materialsuche manifestiert. Ein selbstverständlicher Instinkt treibt die betreffenden Autoren, da sie Apartes gestalten wollen, auch zu aparten Mitteln zu greifen. So sehen wir, parallel zur Zerlegung eines gemeinschaftlichen Schaffens für eine sich immer mehr zersetzende Gemeinschaft, eine fortschreitende Individualisierung der chromatischen Stufen, und wem dies nicht apart genug ist, der zerlegt auch noch diese Stufen und findet den adäquaten Ausdruck seiner besonderen Psychologie in Bruchteilen der Halbtöne. Und so wie ich vorhin andeutete, daß der Künstler, der für eine neue Gemeinschaft produzieren wird, die alten und ewigen Sachverhalte und selbstverständlichen Gegebenheiten neu empfinden und gestalten wird, so glaube ich auch, daß er das allgemeine und verständliche Material neu empfinden und gestalten muß. In welcher Weise diese Neuempfindung und Neugestaltung des Materials vor sich geht, macht den künstlerischen Stil der Musik aus. Im wesentlichen wird es wohl darauf ankommen, das Verhältnis von Tonika und Dominante neu zu erleben. Daß dieses Verhältnis noch eine lebendige Beziehung vorstellt, sehen wir dann und wann an vereinzelten Erscheinungen, die eine Art von Outsidern der Gegenwartsmusik darstellen. Ich denke etwa an den Tschechen Janáček, der, ohne eigentlich typisch „modernes“ Material zu verwenden, absolut originell und neu wirkt. Es ist nur der Typus einer ganzen Reihe von Komponisten, die im nationalen Volkslied wurzeln. Sie haben es leichter als wir Mitteleuropäer, die in dieser Beziehung in der Luft hängen. Das Volkslied ist eine unerschöpfliche

Kraftquelle, für die, die in ihm wurzeln können, dank ihrer günstigen nationalen Dispositionen. Uns fehlt diese Quelle, und wir müssen versuchen, durch unser persönliches Erleben zu einer Neuempfindung alter Gegebenheiten zu gelangen.

Vielleicht finden wir aber doch einen Fingerzeig in der Tendenz der national verwurzelten Komponisten zum Volkslied. Denn es wird kein Zufall sein, daß gerade diese Künstler einer neuerlebten Einfachheit aus dem Volkslied herkommen. Die menschliche Stimme, die dort der Träger, ja noch mehr, der Erzeuger und Motor des musikalischen Geschehens ist, sollte auch uns in höherem und wesentlicherem Maß beschäftigen. Sie vereinigt beides in sich: Konstanz und Unwandelbarkeit des Materials einerseits und unerschöpfliche Möglichkeit individuellen Ausdrucks, als reinstes und persönlichstes Organ des erlebenden Menschen. Auch das führt uns wieder zum Theater, als der in eine Spieleinheit gebändigten und organisierten Vielheit einer alle Skalen individuellen Ausdrucks repräsentierenden Lebensfülle menschlicher Stimmen. Und so weit es die kaum noch neu und persönlich durchlebten inneren Gesetze dieses Materials zu fordern scheinen, wird hier organisch und ungekünstelt, nicht retrospektiv, sondern spontan jene Einfachheit in Ausdruck und Mittel naheliegen, von der ich früher in anderem Zusammenhange sprach.

Für das, was ich hier sage, muß ich jedoch ganz besonders meine eingangs geäußerte Ansicht über die Relativität der Erkenntnisse in Erinnerung rufen. Die Anschauungen über den musikalischen Stil können bei einem schaffenden Künstler nur der Ausfluß seiner augenblicklichen Entwicklung sein, und diese ist ein unterirdischer Strom, über dessen Richtung er selbst sich am wenigsten klar ist.

Einen Gedanken will ich am Ende all dieser Überlegungen noch formulieren: daß die Kunst gar nichts so Wichtiges vorstellt, wie wir immer gerne glauben möchten. Wer die Kunst an den Anfang seines Glaubensbekenntnisses stellt, wird nach

meiner bescheidenen Erfahrung zu nichts gelangen. Vivere necesse est, artem facere non, will ich sagen. Wir wollen leben und dem Leben in die Augen sehen und mit heißem Herzen „ja" dazu sagen, und dann werden wir sie plötzlich haben und nicht wissen wie. Nie darf sie die Gestaltung unserer Mängel an dem und jenem sein, immer soll sie aus dem Überfluß des Lebens strömen, dann wird sie richtig und jenseits aller Überlegungen sein.

EVOLUTION ODER REVOLUTION?

VON HEINRICH KAMINSKI



ie Frage ist von Bedeutung. ja, im Sinn einer nachdenklich auf dieses nun vergangene Vierteljahrhundert zurückblickenden „Sylvesterbetrachtung“ erscheint sie sogar in erhöhtem Maß berechtigt: müssen wir doch als das Stigma dieser uns allen irgendwie bedeutsamen Zeit dies erkennen, daß sie zum Träger der Vorbereitung, des Ausbruchs und schließlich der Auswirkung einer wichtigen Revolution wurde; und zwar nicht nur in politischer Hinsicht, sondern, was uns näher angeht, vor allem auch auf dem Gebiet der Kunst, der Musik.

von akutester Bedeutung aber wird die Frage, wenn man sich das in der menschlichen Geschichte immer wieder zu beobachtende höchst curiose Factum vergegenwärtigt, daß *jede* Revolution schließlich und endlich dazu neigt, sich in Permanenz zu erklären. begreiflicherweise, da ja alles und jedes, was ist, sich irgendwie zu erhalten trachtet; und doch: was für eine merkwürdige Auswirkung dieses Gesetzes vom Beharrungsvermögen ist dies, daß sogar der von Zustand zu Zustand führende Übergang bestehen und selber Zustand werden möchte!

aber ob merkwürdig oder nicht, das Faktum besteht — und bedeutet Gefahr. notwendig. denn immer und sobald das Mittel und Werkzeug *sich* als Ziel und Selbstzweck proclamiert, beraubt es sich des Sinns und droht zur lebenhemmenden Sinnlosigkeit zu entarten.

erkennen wir das aber als die Gefahr auch dieser nun hinter uns liegenden Revolution, so werden wir imstande sein, durch sie hindurch zu stoßen und zum Sinn und Ziel dieser wie jeder Revolution zu finden, der sicher nur der sein kann: der Entwicklung zu dienen und in *ihrem* Dienst, als *ihr* Werkzeug das widerstrebend Beharrende, entwicklungshindernd Erstarrende wieder in Fluß zu bringen, es dem strömenden Leben wieder zuzuführen und dadurch wieder fruchtbar zu machen.

war also gestern noch die Losung „Hoch die Revolution!" sinnvoll und recht, so taucht doch heute schon in vielen gestern noch revolutionären Gemütern bereits die Ahnung und sogar die Gewißheit auf, daß für das Heute und Morgen eine andere Parole gelten müsse, als für das Gestern; daß Revolution nichts anderes als ein umwälzendes Wieder-in-Fluß-bringen bedeuten kann und darf; daß sie also jeweils als Krisis und Übergang notwendig und berechtigt sein kann, als Dauerzustand aber unmöglich und geradezu entwicklungshemmend sein muß; daß also eine Revolution umso segensreicher in ihrem Wirken sein wird, je eher sie sich selber ihres Amtes enthebt, je bälder sie sich selber begräbt.

und sollte es uns Musikern nicht auch ganz nützlich sein, uns dies heute, an der Schwelle zum beginnenden „Mannesalter" dieses Jahrhunderts, einmal zu vergegenwärtigen? uns nun, nach soviel Streit und Widerstreit, wieder einmal dessen bewußt zu werden, daß auch in der Musik — ja, in dieser höchsten aller Künste, in dieser reinsten aller Lebensoffenbarungen erst recht! — Evolution unbedingt *über* jeder irgendwiegearteten Revolution zu stehen habe? daß Umsturz, Neuerung nicht sich — geschweige denn mir oder dir — dienen darf, sondern immer und ausschließlich in den Dienst der Entwicklung treten muß? daß also wichtiger als die Frage nach dem „Neuen", „Modernen" unbedingt und immer die Frage nach dem „Lebendigen", „Leben"-Bergenden, „Leben"-Offenbarenden sein muß?

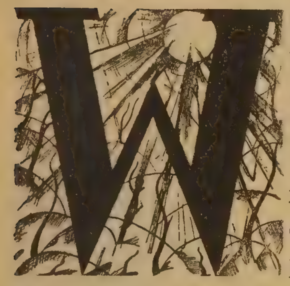
sicher, es kann nicht schaden. vergegenwärtigen wir es uns also und ziehen wir, jeder für sich, die Folgerungen daraus, die der Musik und uns am nützlichsten und lebenförderndsten zu sein versprechen, dadurch *in* uns den Sinn dieser vergangenen Revolution realisierend und damit, soweit es an uns liegt, nach Kräften an dem Karren der Entwicklung mit ziehend.

Ried, 20. Oct. 1925.

MAHLER, REGER, STRAUSS UND SCHÖNBERG

KOMPOSITIONSTECHNISCHE BETRACHTUNGEN

VON ERWIN STEIN



ie wenig die übliche historische Betrachtungsweise den Tatsachen der Kunst entspricht, geht zur Genüge hervor aus den steten Versuchen, gleichsinnige Tendenzen, parallele Strömungen in den Kunsterscheinungen nachzuweisen und sie auf Grund einiger gemeinsamer Merkmale zu gruppieren. Damit ist wohl ein Überblick erleichtert, aber Wesentliches preisgegeben. Keine Gemeinsamkeiten, sondern ihre Vielfältigkeit läßt die Kunst lebens- und zeugungsfähig bleiben. Zusammenhänge, von Milieu und Zeitgeist bedingt, Beeinflussungen des suchenden Schülers durch den reifen Meister, mögen immer nachweisbar sein. Weder über die Kunstwerke, noch über die Künstler sagen sie Nennenswertes aus. Denn Werke und Schaffende können nur als Einzelerscheinungen gewürdigt werden. Das Kunstleben kennt auch in der Tat keine andere Einstellung. Dies wird evident, wenn wir eine uns so nahestehende Zeit wie das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts, in dem Mahler, Reger, Strauß gleichzeitig schufen und in das auch Schönberg mit einem großen Teil seiner Werke hineinreicht, historisch zu würdigen trachten. Da tritt das Trennende an den einzelnen Persönlichkeiten überwältigend stark hervor, jeder verfolgt gänzlich verschiedene künstlerische Ziele, ja jedem scheint Musik im Grunde etwas anderes zu bedeuten. Die Tatsache muß uns erstaunlich dünken, daß diese vier Meister Zeitgenossen waren. Nur in ihrer Technik fallen einige gemeinsame Züge auf. Nicht viele. Denn des großen Künstlers

ganz individuelles Ausdrucksbedürfnis schafft sich auch seine individuellen Ausdrucksmittel. Immerhin, eines Meisters Technik ist so tief im Wesen seines Werkes begründet, daß, wer über sein Technisches spricht, Wesentliches vom Werke sagt. Hier Zusammenhänge und Entwicklungen zu zeigen, wäre eine historische Betrachtungsweise, die gleichwohl den Tatsachen der Kunst entspräche. So leistete die Musikgeschichte fruchtbare Arbeit, wenn sie eine Entwicklungsgeschichte der Kompositionstechnik beinhaltete.

Im Bereich der Kompositionstechnik herrscht reine Zweckmäßigkeit. Welche Form, welche Dauer, welche Besetzung ein Stück erhält, ob ein Satz geschlossenen oder aufgelösteren Charakter trägt, eine Stelle harmonisch oder polyphon gesetzt wird, dergleichen ist einzig bestimmt durch den Zweck, dem diese Mittel als Ausdruck dienen. Dieser Zweck ist: faßliche, klare Darstellung des musikalischen Gedankens. Reichten die vorhandenen Mittel hiezu nicht aus, nun so hat noch jeder Meister sich neue geschaffen. Daß das Neue dann oft schwer faßlich erschien, lag nicht am Neuen des Mittels, sondern des Gedankens.

Die Kompositionstechnik eines Meisters, zunächst sein ganz individuelles Ausdrucksmittel, trägt aber regelmäßig den Keim künftiger Entwicklung in sich. Hatte sie jener nur in seinem Sinne, für seine Bedürfnisse verwendet, so erkennt die rege Phantasie Jüngerer bald in ihr ungenutzte Möglichkeiten. Und im weiteren Verlauf mag mitunter sogar das Gegenteil des ursprünglich Angestrebten Endergebnis werden: Die harmonische Bereicherung der Tonalität führte diese schließlich ad absurdum, die Polyphonie des übergroßen Orchesters mündete in die des kleinen Ensembles. Gerade an einigen Zügen von Mahlers Kompositionstechnik, einer eigenwilligen wie die wenig anderer, können wir ersehen, wie sie, die Ausdrucksmittel einer Musik ist, welche eine Zeitperiode ohne Fortsetzungsmöglichkeiten

abzuschließen scheint, für die Zukunft überaus fruchtbar werden sollte.

Mahlers Werke sind monumental im Großen, einfach, klar, scharf umrissen in den Details. Die Neigung und Fähigkeit, sich plastisch auszudrücken, eignete ihm auch als Interpreten. So ließ er die einzelnen Akte der Wagnerschen Dramen als Symphonien erstehen, so feilte und retuschierte er in den Proben am Klang eigener und fremder Werke, damit nur jede Einzelheit deutlich und verständlich werde. Hier liegt auch die Wurzel von Mahlers Instrumentation. Die Erzielung von Plastik ist ihr Grundprinzip. Nicht dient die bunte Zusammensetzung des Orchesters dazu, daß der Klang möglichst farbig sei. Die unterschiedlichen Instrumente erfüllen vor allem einen praktischen Zweck: die einzelnen Stimmen gut voneinander abzuheben. Am geeignetsten hiezu sind Soloinstrumente — wo die Dynamik sie zuläßt. Sie besitzen schon durch ihre reine Farbe, weiterhin aber auch als Individuen, die sich durch Vortrag, Charakteristik, Dynamik voneinander unterscheiden, die besten plastischen Möglichkeiten. Auch die Technik, die Mahler verlangt, ist vielfach die von Solisten; weniger noch was Virtuosität, als was Kunst der Darstellung betrifft. So dringt ein konzertanter Zug in die Orchestermusik ein. Das moderne Kammerorchester ist an vielen Stellen von Mahlers Symphonien vorgebildet, in manchen seiner Lieder schon realisiert.

Die reine Farbe eines Holzbläser-Solos, so ausgezeichnet verwendbar in zarter Dynamik, ist im Forte des Orchesters zur plastischen Linienführung nicht ausreichend. Verdopplungen und selbst Vervielfachungen vermögen da nur bis zu einem gewissen Grad nachzuhelfen. Mahler hat diese Instrumentalgruppe nun so ausgestaltet, daß sie dem vollen Streichorchester und auch dem Blech dynamisch äquivalent geworden ist. Nicht nur durch die Stärke ihrer Besetzung. Vielmehr durch ihre Satzweise, welche Umfang und Register der Instrumente in ihren klanglichen

Möglichkeiten voll ausnützt. Die höchste Lage des Fagotts zum Beispiel wurde früher selten verwendet, weil ihre Ansprache schwer und unsicher, ihr Klang wenig ergiebig war. Von andern Holzbläsern aber, denen diese Töne bequem liegen, unterstützt, gewinnt auch das Fagott hier an Volumen und es entsteht ein starker Holzbläserklang in der Mittellage des Tonsystems. Ähnlich ist es in der Höhe mit Klarinetten und Oboen, die, im Einklang mit den Flöten geführt, große Durchschlagskraft erhalten. Die Ausnützung der Lagen gestattet auf einem großen Teil des Tongebietes die für Mahler so charakteristische Unisono-Führung der gesamten oder eines Teiles der Holzbläsergruppe, welche sich so auch im Fortissimo von Blech und Streichern abzuheben vermag. Mahlers Behandlung der Holzbläser bedeutet aber nicht nur deren Emanzipation innerhalb des Orchesters. Die Anforderungen, die er an sie stellt, bewirkten vielfach eine intensivere Pflege früher vernachlässigter Möglichkeiten in der Spielweise der einzelnen Instrumente. Insbesondere wurden die Klarinettisten zur Kultivierung der lange mißachteten hohen Stimmungen und Lagen angehalten. Ihre größere Leistungsfähigkeit lud aber dazu ein, diese Instrumente mehr als früher in der Kammermusik zu verwenden.

Die Anfänge und die weitere Entwicklung des Orchesters hatten sich in einer Zeit vollzogen, die musikalisch vorwiegend homophon dachte. Deren Charakteristika die kunstvolle Ausbildung einerseits *einer* Stimme, der Melodie, ihrer Variation und Durchführung, andererseits der Harmonik als Funktion der Tonalität waren. Typisch für die Satzweise war hier die harmonische Stützung einer Melodie. Sagen wir gleich, was damit erzielt wurde: die Melodie wird in *ihrem* Sinne bereichert, in ihrem Klang, Charakter, Ausdruck, ihrer Dynamik und Bewegung. Auch das Orchester war demselben Zweck dienstbar und es konnte ihn dank seiner vielfältigen Besetzung in erhöhtem Maße erfüllen. Allmählich aber, mit der zunehmenden Vervollkomm-

nung der Blasinstrumente, hat sich die Satzweise von den Vorbildern im Streichquartett-, Orgel-, Vokal- und Klaviersatz emanzipiert. Einer Gemeinschaft zahlreicher Individualitäten, als welche sich das Orchester heute darstellt, kann Homophonie nicht mehr entsprechen. Dazu kommt, daß erfahrungsgemäß ein Ensemble dann am besten klingt, wenn jeder Musiker wirklich Sinnvolles, seinem Instrument Sinngemäßes zu spielen hat. Der orchestrale Stil drängte zur Polyphonie.

Mahlers Satzweise, wie seine ganze Kompositionstechnik vom Streben nach Präzision, Plastik, Ökonomie beherrscht, verzichtet im Prinzip auf die klangliche Bereicherung, welche Begleitungsfiguren und Füllstimmen bieten. Wo sie vorkommen, sind sie nur ein Mittel des Ausdrucks, der Charakteristik neben andern. Er beschränkt sich auf wenige Stimmen, die oft hart aneinander stoßen. Die Dünne dieses Satzes ist vorbildlich geworden. Dadurch, daß verbindende, vermittelnde Fülltöne, welche den *Zusammenklang* der Stimmen zu Akkorden ergänzen würden, fehlen, ist die *Führung* der Stimmen bloßgelegt. Das harmonisch Vertikale erscheint zugunsten der linearen Melodie in den Hintergrund gedrängt. Wohl beruht Mahlers Musik auf tonaler Harmonik, die Ökonomie der Kompositionstechnik engt aber deren Wirkungsbereich als beherrschendes formbildendes Mittel wesentlich ein.

Dies ist schon an der Gestaltung seiner großen Themen zu erkennen. Die Kolossalbauten Mahlerscher Sätze erfordern mächtige Bausteine. Deren, der Themen, inneres Gefüge ist zweckentsprechend einfach. Die Harmonik beschränkt sich auf wenige Stufen, oft liegt der Baß durch viele Takte, oft gibt ein einziger Akkord dem Ganzen das Rückgrat. Demgegenüber ist die melodische Linie reich gegliedert und kühn geführt. So gibt die Harmonik nur die Grundierung des Themas, nicht aber dessen Umrisse und Gliederung, geschweige denn, daß sie diese bestimmte. Sie ist unverbindlicher und unwichtiger für die Form als die Melodie. In diesem Sinne erzieht Mahler zum „linearen

Hören". Ist seine Musik auch nur stellenweise wirklich polyphon gehalten, so ist in ihr doch in hohem Maße das Melodische der Träger der Konstruktion. Und dies hat seine Ursache in der Ökonomie der Satzweise, einem kompositionstechnischen Erfordernis, welches auch eine der Wurzeln wahrer Mehrstimmigkeit ist. Hievon später.

Wesentlich andere Gründe führen *Reger* zu seiner Polyphonie. Mahlers Instrument ist das Orchester, Reger kommt von der Orgel. Und deren Klangvorstellung drückt seiner Kompositionstechnik ihr Signum auf. Die mangelnde Plastik der Stimmführung, das etwas Gewaltsame der dynamischen Schattierungen, des Crescendo und Espressivo, eine gewisse Schwerfälligkeit in der Bewegung, all dies sind auch Eigentümlichkeiten von Regers Kompositionsstil. Wie seine Harmonik mit ihrem choralmäßigen Stufenreichtum typischerweise aus dem Orgelsatz geboren ist, bedarf ihre einsinnige, kadenzierende Zielstrebigkeit zur Darstellung eines entsprechend einheitlichen, geschlossenen Klangs. Seinem Instrument gemäß ist Regers Musik vorwiegend harmonisch, auch in ihrer Polyphonie. So interessante, harmonisch reiche Sätze können eben nur durch bewegte Stimmen entstehen. Ihre kunstvolle Führung dient dem harmonischen Fluß. Sie haben aber mit Ausnahme einer Hauptstimme meist keinen individuellen Ausdruckswert, sondern sind Glieder einer Gemeinschaft. Selbst die eigentlich kontrapunktischen Formen, die Reger schreibt, tragen harmonischen Geist. — Seine Orchestrierung schließlich bevorzugt weiche orgelartige Mischklänge, die dem latenten Choral in dieser Musik entsprechen. Darauf, Plastik der Stimmführung durch die Instrumentation zu erzielen, ist geflissentlich verzichtet. Es widerspräche Regers Stil. Den Ausführenden bleibt es überlassen, registermäßig hervor- und zurückzutreten, wo es nötig ist. Entspringt Polyphonie bei Mahler einem Gebot der Ökonomie und führt sie zur Differenzierung der

Stimmen, so ist sie bei Reger Ausfluß seines harmonischen Reichtums, dem jene eingeordnet bleiben.

In die Zukunft wies Reger mit der Gestaltung seiner Phrasen. Sie sind ungleichmäßig gebaut, auf drei zusammengehörende Takte etwa folgt eine halbtakt-lange, der sich eine Gruppe von anderthalb Takten anschließt und so fort. Auch diese Stileigentümlichkeit Regers mag im Choral ihren Ursprung haben. Was aber wichtiger ist: sie zeigt eine neue Art der Themenbildung. Rhythmisch-symmetrische Gliederung und Periodisierung erfüllt kompositionstechnisch den Zweck, einem musikalischen Gedanken faßliche, einprägsame Form zu geben. Geschlossenheit erleichtert die Wahrnehmung, Wiederholung das Merken. Es wird eine dem Vers in der Sprache analoge Wirkung erzielt. Nun kennen wir heute noch andere Mittel zur klaren Darstellung der Gedanken. Vor der gebundenen wird die freie Rede bevorzugt. Die musikalische Sprache ist zur Prosa reif geworden. Uns genügt die innere Logik und Ausdruckskraft des klanglichen Geschehens, ohne daß uns jene Breite der thematischen und motivischen Exposition, welche die Alten liebten, zur Verständlichkeit nötig erschiene. Bei Reger ist es in erster Linie die Spannkraft der Harmonik, welche den unregelmäßig gebauten Phrasen und Themen*) Geschlossenheit gibt, ihr inniger tonaler Zusammenhang, ihre kadenzierenden Wendungen. Die harmonische Konstitution bestimmt die Gestalt, die Gliederung, den Rhythmus des Themas. So ist es dessen innere Logik allein, welche ihm auch seine äußere Form gibt. Auf die verdeutlichende Wirkung der Symmetrie ist verzichtet.

Formen sind, allgemein betrachtet, Ausdrucksmittel. Die als solche für ihren besonderen Zweck geeignetsten bürgern sich ein.

---

*) Zwischen ihnen und den irregulären Perioden der alten Meister (Mozart!) besteht ein grundlegender Unterschied. Die Verlängerungen, Verkürzungen, Verschränkungen, auf denen jene beruhen, bestätigen so recht die Symmetrie als ein Erfordernis ihres Stils.

Wo nichts auszudrücken ist, mögen sie zur leeren Konvention werden. Ändert sich aber der Zweck, so bedarf es neuer Ausdrucksmittel, neuer Formen. Ist nun der Künstler bestrebt, seine Idee im Werk zu verwirklichen, so wird er dabei von den Formen gefördert und gehemmt. Gefördert, weil sie das Gestalt werden ermöglichen. Gehemmt, weil sie der Idee Abbruch tun. Die Wahrung überlieferter Normen sichert die Verständlichkeit, ihr Durchbrechen den wahren Gehalt. Es geht darum, jenen Schnittpunkt zwischen Ausdruck und Form zu finden, in dem das Werk als entsprechendes Gleichnis der Idee erscheint.

Form ist, kompositionstechnisch betrachtet, ein Mittel der Darstellung. Das flüchtige Tonmaterial bedarf, um faßlich zu werden, starker Bindungen. Eine solche war katexochen seine rhythmisch-symmetrische Gruppierung. Sie ist aber nicht die einzig mögliche. Die Durchführung einer bestimmten Anordnung von Tönen, das ist eines Themas, war schon in der Fuge das wesentliche bindende Element. Daß unsymmetrisch gebaute Themen kraft der Geschlossenheit, die ihnen ihre innere Logik verleiht, auch große symphonische Formen zu bilden vermögen, sehen wir bei Reger. Wo vollends, wie in der Oper, Außermusikalisches mitspielt, vermag dieses einen Teil der Verantwortung für die Verständlichkeit des Gesamteindrucks zu übernehmen. So ist es beim Secco-Rezitativ, in dem die Diktion der Sprache der Musik ihre Form gibt. So auch beim begleiteten Rezitativ, in dem in erhöhtem Maße der Ausdrucksgehalt der Worte Berücksichtigung findet. War einmal das Wagnis geglückt, weniger fest gefügte Musik zu schreiben, so lag die Versuchung nahe, dies auch im rein Instrumentalen zu probieren. Jede Art von musikalischem Naturalismus hat zu neuen formalen Möglichkeiten angeregt. Da in ihm ein außer dem Bereich des Tonmaterials liegendes Vorbild die Form mitbestimmt, muß diese elastischer, wandlungs-, ausdrucksfähiger werden, will sie jenem genügen. Soll die Musik Handlungen, Situationen, Bildern folgen,

dann muß sie es lernen, geschmeidig jedem Druck nachzugeben, ohne die Gestalt zu verlieren. So gesehen, ist das Verdienst der Programmusik um die Entwicklung der Kunst nicht zu unterschätzen.

In diesem Sinne hat nach Wagner *Richard Strauß* der Musik die Zunge gelöst. Sie wurde fähig, alles auszudrücken, was man ihr zumutete, ob es das Ergreifen eines Missetäters, die Geburt eines Kindes, den Kampf mit Windmühlen zu schildern galt. Die Kompositionstechnik muß ihre Mittel sozusagen in kleinstem Raum nebeneinander bereit haben, um diesen Anforderungen zu entsprechen. Begreiflich, daß sie mitunter pointellistisch wird. Kurze Themen, plötzliche Modulationen, scharfe Kontraste ermöglichen die schnelle Anpassung an die Situation. In vollem Umfang wird die illustrative Wirkung der Orchesterfarben ausgenützt. Die suggestive Kraft der Harmonien, Seelenzustände, Stimmungen wiederzugeben, treibt zu neuen Akkordbildungen. Und Polyphonie erhöht die Bildhaftigkeit und Plastik des musikalischen Geschehens.

Was aber Mittel des Ausdrucks war, muß notwendig Mittel der Form werden. Die neuen Klänge und Klangkombinationen verpflichten. Sie können weder voraussetzungslos eingeführt werden, noch ohne Folgen bleiben. Auch kompositionstechnisch erhalten sie Sinn und Recht.

Kurze Motive sind einprägsam, darum in ihren Variationen und Umbildungen leicht wiederzuerkennen. Sie haben sich infolge ihrer Wandlungsfähigkeit seit jeher als besonders ergiebig für den symphonischen Aufbau erwiesen (siehe Beethovens 5. Symphonie). Die Verkürzungen, welche ausgedehntere Themen in der Durchführung fast regelmäßig erfahren, bestätigen dies vollauf (siehe Strauß' „Heldenleben“ und die gesamte klassische Literatur). — Plötzliche Modulationen lockern den Zusammenhalt der Tonalität. Sie vergrößern aber gleichzeitig deren Gebiet, wenn, wie bei Strauß, die Herrschaft der Tonika durch starke

harmonische Mittel wieder bekräftigt wird. Es erweist sich als möglich, daß innerhalb einer Tonart nicht nur alle Töne der chromatischen Skala, sondern auch alle aus ihnen gebildeten Dreiklänge, Septakkorde und Alterierungen Platz haben. So kann harmonisch Gegensätzliches in engem Raum verbunden werden. Kontrast ist nämlich wohl zunächst Mittel des Ausdrucks, weiterhin aber wird er zum Gebot der Ökonomie. — Die Farbigkeit des Orchesters hat in so mancher Hinsicht formbildende Kraft. Die gleichen, ähnlichen, verwandten, verschiedenen, disparaten Klänge der zahlreichen Instrumente gestatten die Herstellung von differenzierten Beziehungen und Gegensätzen. Zwar ist deren Prägnanz nicht groß genug, um die Zeichnung und den Bau der Musik zu bestimmen, sie zu intensiverer Wirkung zu bringen sind die Orchesterfarben desto geeigneter, ähnlich wie die eines Gemäldes. Die Fähigkeiten der Instrumente sind so mannigfaltig, daß ihre entsprechende Verwendung die Form zu unterstützen vermag, sie plastischer erscheinen läßt. Die feinsten und schroffsten dynamischen Schattierungen sind möglich, ein Instrument hat besondere rhythmische Qualitäten, das andere große Beweglichkeit, dieses vermag den Klang zu binden, jenes tritt hervor. Dazu kommen die zahllosen Möglichkeiten der Satzweise von Soli und Gruppen, reinen Farben und Mischungen, Begleitungsfiguren, Akkorden und Vielstimmigkeit. Das Orchester stellt der Kompositionstechnik mehr Mittel und von intensiverer Wirkung zur Verfügung als irgendein Instrument oder eine der anderen üblichen Instrumentengruppierungen. Die souveräne Beherrschung dieses Apparates gibt den Straußschen Werken eine Brillanz, welche zum wesentlichen Merkmal ihres Gehaltes wie ihrer Form wird. — Neue Akkorde werden wohl zumeist als Symbole eines neuen Ausdrucks gefunden. Gerade die Harmonik vermag sich jedoch ihren formalen Verpflichtungen nur schwer zu entziehen — wenigstens solange eine Tonalität gilt. Kein anderes der formbildenden Prinzipien der Musik ist

dermaßen durchorganisiert, so in seinen Wirkungen erforscht und erprobt worden. Man erwartet von ihm weitgehenden Einfluß auf die Konstruktion des Ganzen und der Teile. Soll sich nun ein neuer Zusammenklang in den Rahmen der Harmonien fügen, so wird zwischen ihm und der Tonalität eine Beziehung herzustellen sein. Eine solche wird sich meist von selbst ergeben, da das auf der Tonalität beruhende Formgefühl gewohnt ist, alle harmonischen Ereignisse als deren Funktion zu empfinden. Der neue Akkord erscheint dann von einem bekannten abgeleitet, als Alteration, Vorhalt, Wechselnote und dergleichen. Demnach sind die neuen Akkorde zuletzt eine Bereicherung der Tonalität und ihrer formbildenden Kraft. — Welche Bedeutung in einem Werk schließlich der Polyphonie zukommt, wird davon abhängen, was der Komponist als deren Wesen erkannt hat. Selbständigkeit gleichzeitig geführter Stimmen lautet die Forderung. Wie weit aber soll jene gehen? Eine Zeit, die in der Musik noch an harmonisches Denken und tonale Kausalität gewöhnt ist, möchte die Harmonik als Grundlage auch für einen polyphonen Satz aufrecht erhalten. Ja sie neigt fast dazu, bewegte Stimmen als Ausschmückung von Akkordfolgen zu betrachten. So gesehen ist Polyphonie aber kein der Harmonik ebenbürtiges Kompositionsprinzip. Die Logik eines polyphonen Satzes beruht auf der Logik der Stimmführung, nicht auf der Logik zugrundeliegender Akkordfolgen. Akkorde entstehen erst durch den Zusammenklang der Stimmen. Sind diese sinnvoll geführt, dann sind jene der Verpflichtung, einen eigenen Sinn zu haben, enthoben. Daß Bachs Polyphonie dergestalt ist, daß dort die Stimmen und nicht die Harmonik das Primäre und der Träger der Konstruktion sind, erweist sich zur Genüge, wenn man einmal eine seiner Fugen auf das Harmonische hin zu analysieren versucht.

Sicherlich steht Reger, dessen schön geführte Stimmen einen harmonisch reichen Satz ergeben, dem Wesen der Polyphonie näher als Strauß, bei dem sie neben illustrativen Zwecken wohl

in erster Linie einem klanglichen Bedürfnis entspringt. Die zahlreichen Individualitäten seines Orchesters kommen besser, lebendiger zur Geltung, wenn sie Stimmen und Melodien, als wenn sie Begleitungsfiguren und Akkordtöne spielen. Formal bedeutsamer sind die Kombinationen und Engführungen der Themen in den Straußschen Durchführungsteilen. Immer aber bleibt es hier die Harmonik, welche dem musikalischen Geschehen Zusammenhang und Logik sichert. Die Stimmen, Melodien, Motive fügen sich gewissermaßen in den ihnen zugewiesenen harmonischen Raum. Wobei oft in überaus reizvoller Weise die Melodien, einer anderen harmonischen Grundlage folgend, variiert werden, eine Art der Themen-Durchführung, welche auch Mahler liebt. Neue Zusammenklänge werden von Strauß eben nicht als Ergebnisse aus der Stimmführung, sondern als impressionistisches Ausdrucksmittel eingeführt. Mitunter bleiben sie formal ohne weitere Konsequenzen, meist aber werden sie durch kräftige harmonische Mittel in den Kreis der Tonart aufgenommen, tonal gedeutet.

Es ist fraglich, ob spätere Zeiten den Unterschied zwischen der Musik, welche auf den Tonarten beruht und jener, welche mit einem schlechten Namen „atonal" genannt wird, so kraß empfinden werden, wie wir heute. Ob man nicht erkennen wird, daß eine breite Periode des Übergangs sie verbindet. Daß viele modulatorisch „im Gehen befindliche" Sätze und viele kühne Akkordbildungen von Wagner, Strauß, Reger und anderen der „Atonalität" gar nicht so fern stehen. *Schönbergs* geschichtliche Leistung ist es, daß er hier wie auf andern Gebieten die Konsequenzen zog, die seinem Ausdrucksbedürfnis und kompositionstechnischen Notwendigkeiten entsprachen. Er zog sie nur für sich, Anlaß war immer die Komposition, die es zu vollenden galt. Es kam der Zeitpunkt, wo seinem Gehör die Tonalität kein formbildendes Mittel mehr war, angesichts von Zusammenklängen, die keineswegs mehr zu ihr gravitierten. Die Wende

geschah in dem Fis-Moll-Quartett und den George-Liedern. In der kurz vorher komponierten Kammersymphonie herrscht noch die Tonart. Das Spiel der Beziehungen zwischen ihr und tonartfremden Bildungen gewinnt dort sogar architektonische Bedeutung, wenn zum Beispiel das Quartenmotiv, als Thema und als Akkord, die verschiedensten tonalen Deutungen erfährt. Das Fis-Moll-Quartett zeigt, daß mit den harmonischen Mitteln, die in ihm verwendet sind, wohl noch eine bestimmte Tonart ausgedrückt werden kann. Ja, Schönberg erzielt gerade hiedurch die außerordentliche Geschlossenheit der ersten drei Sätze. Im vierten, dem breit angelegten Finale mit seinen offenen Formen, mußte ein anderer Weg eingeschlagen werden. In diesem Stadium der Entwicklung vermag die Tonalität zwar noch zu schließen, aber nicht mehr zu verweilen. Ist im letzten Satz die Tonika Fis auch noch angedeutet und zum Teil (in Seitensatz und Koda) auch ausgeführt, so enthält er doch weite Strecken, welche die Tonart unentschieden lassen.

Endgültig ist auf Tonalität in den „George-Liedern" verzichtet. Selbst wo im einzelnen noch Elemente aus dem alten Sprachschatz eindringen, werden sie so verschleiert, daß sie als formbildend nicht zur Geltung kommen (vielleicht mit Ausnahme des 10. Liedes, in dem eine D-Dur andeutende Melodie das Stück abrundet). Die Mittel der Tonalität sind wohl zu plump, zu eindeutig und endgültig geworden gegenüber diesen subtil differenzierten Klängen, diesen zartesten Schattierungen des Ausdrucks. Geschlossenheit der Form wird, wo sie erforderlich ist, mit der Durchführung einer thematischen Melodie, einer charakteristischen Begleitung, eines Spiels von Motiven erzielt. Mitunter auch beruht die Logik des musikalischen Gedankengangs hier wie in vielen späteren Werken Schönbergs in der fortlaufenden Variierung einmal angegebener melodischer oder rhythmischer Gestalten, die sich zur weitgespannten Melodie entwickeln. Die unsymmetrische Gliederung ihrer Phrasen

gemahnt wie bei Reger an musikalische Prosa. Tatsächlich hat auch Schönberg eines seiner „Fünf Orchesterstücke“, in dem das Prinzip der freien Motiventwicklung mit besonderer Konsequenz durchgeführt ist, als „obligates Rezitativ“ bezeichnet.

„Mehrstimmigkeit der Akkorde und wirkliche Polyphonie dienen, richtig verstanden, nicht dazu, ein sonst uninteressantes Stück modern zu machen, sondern das Tempo der Darstellung zu beschleunigen. Die Sprachkunst ist bestrebt, mit der geringsten Zahl ihrer Inhaltsschwere entsprechend gewählter, erwogener und gesetzter Worte Gedanken deutlich und umfassend auszudrücken. Der Musik steht nebst der Inhaltsschwere ihrer kleinsten Bestandteile (Ton, Tonfolge, Motiv, Gestalt, Phrase usw.) noch, als ein Mittel der Ökonomie mehr, die Möglichkeit des Gleichzeitig-Erklingens zu Gebote.“ Diese Auffassung vom Zweck der Polyphonie, die Schönberg in seiner „Harmonielehre“ ausspricht, kennzeichnet einen Grundzug seines eigenen Wesens. Konzentriertheit der Ausdrucksweise ist ihm Bedürfnis. Mag sie die Faßlichkeit des Gedankens erschweren, sie erhöht seine Klarheit und damit, wenn er einmal verstanden ist, seine Wirkung. Zudem gilt hier, was schon über die „kurzen Themen“ gesagt wurde: ein konzentriert dargestellter Gedanke ist zur Durchführung ergiebiger als ein breit exponierter. Und ebenso birgt die Kombination mehrerer Stimmen, deren jeder thematische Bedeutung zukommt, reichere Entwicklungsmöglichkeiten, als eine begleitete Melodie.

Polyphonie als ein Mittel der Ökonomie verlangt, daß jede ihrer Stimmen Wesentliches sage. Sie hat nicht die Aufgabe, Harmonien darzustellen und schließt eine Stimmführung aus, welche sich auf die Umschreibung von Akkordtönen beschränkt. Allerdings, daß die gleichzeitig erklingenden Stimmen Akkorde und Akkordfolgen *bilden,* hat die Harmonik in der tonalen Epoche der Musik häufig befruchtet. Und umgekehrt, neue Harmonien haben zu kühnerer Führung der Melodie angeregt.

Die wechselseitige Auswirkung von Stimmführungsergebnissen ins Harmonische und von diesem zurück ins Melodische hat Schönberg schon in seinen Frühwerken zu einem Kompositionsstil geführt, der immer zahlreichere Zusammenklangsmöglichkeiten in sich einschloß. Damit wuchs die Freiheit der Polyphonie. Daß in ihr die Stimmen zueinander, nicht aber zu einer Harmonie oder Akkordfolge in Beziehung treten, wurde evident, als die entstehenden Zusammenklänge keine Bindekraft mehr besaßen: das Melodische allein ist der Träger der Konstruktion.

Mit dem Kammerorchester fand Schönberg das rechte Instrument für seinen polyphonen Satz. Die Selbständigkeit der Stimmen wird durch die Individualisierung ihres Vortrags gehoben. Hat jede eigenes zu sagen, dann wird sie am besten einem Solisten anvertraut werden. Auch dies ist ökonomisch, nicht eine gegebene Zahl von Instrumenten zu verwenden, sondern nur so viele, als für den speziellen Fall benötigt werden. Und es erwies sich ökonomisch nicht nur im künstlerischen Sinne. Welche Besetzung für ein Werk geeignet ist, werden in erster Linie kompositionstechnische Erwägungen regeln. Die Anzahl der Stimmen, die Satzweise, die Art der Bewegung, der Charakter des Stückes, derlei wird die Wahl des Ensembles beeinflussen. Seit der Kammersymphonie und dem „Pierrot lunaire“ hat sich das Kammerorchester und das kleine Ensemble allenthalben eingebürgert. Denn abgesehen von seiner Anpassungsfähigkeit an die Erfordernisse der Kompositionstechnik, entspricht es sowohl der Neigung unserer Zeit zu einem konzertanten Stil, als auch dem Streben nach intimerer Wirkung.

Schönbergs Schaffen, von den im Jahre 1900 entstandenen „Gurreliedern“ bis zu seinen jüngsten Werken, zeigt eine stetige, organische Entwicklung der musikalischen Form. Ihr harmonischer Reichtum sprengt die Tonalität, alle Zusammenklänge werden verwendbar. Die Polyphonie löst sich von ihren Bindungen durch Akkorde und Tonart, Stimmführung ersetzt die harmo-

nische Konstruktion. Eine Entwicklungsgeschichte der Kompositionstechnik des letzten Vierteljahrhunderts ließe sich an der Hand dieser Werke schreiben. Wohl ist Schönbergs Stil unserer Zeit voraus. Noch hält das Gehör der Meisten nicht so weit. Bestenfalls bewundern sie das technische Können. Die kunstvollste Technik aber würde wenig besagen, wenn sie nicht bei Schönberg mit gewaltiger schöpferischer Potenz, mit musikalischer Gedankenfülle und Phantasie gepaart wäre.

Seit jeher wird über den Rückgang der Kunst geklagt, und doch scheint es, daß sie immer vorwärts ging. Vor fünfundzwanzig Jahren galt Strauß als wilder Revolutionär, Mahlers 1. Symphonie wurde vom Wiener Publikum ausgezischt, Reger war so gut wie unbekannt. Ist die Musik seit damals nicht um vieles reicher geworden? Sind es nur technische Errungenschaften, die wir im Orchester der Salome und des Liedes von der Erde, in Regers Kammermusik, im Ensemble des Pierrot lunaire besitzen? Die Musik geht ihren Weg. Das Bild, das sie uns heute bietet, sieht wohl verwirrend aus. Kaum jemals gab es ein solches Stilgemisch, so divergierende Anschauungen über Form und Inhalt der Kunst wie heute. Die Zukunft der Musik können aber keine fort- oder rückschrittlichen Richtungen und Programme voraussagen. Talente mögen sich mühen, Untalente Erfolg suchen, den Gang der Entwicklung haben stets nur die Werke von Meistern bestimmt.

BUSONI

GEDENKREDE ZUR ENTHÜLLUNG SEINES GRABDENKMALS
(BERLIN-FRIEDENAU, AM 17. JUNI 1925)

VON PAUL BEKKER



or wenigen Tagen war ich zum erstenmal an dieser Stelle, um Busonis Grab zu besuchen. Unwillkürlich gingen da meine Gedanken von hier aus zu anderen Künstlergräbern hinüber. Ich dachte an die Ehrengräber auf dem Wiener Friedhof, ich dachte an das Händel-Monument in der Westminster-Abbey. Ich dachte an die Granitplatte im Garten von Wahnfried, und ich dachte an die stille, weltferne Stätte auf dem idyllischen Friedhof in Grinzing. Wie verschieden sind alle diese Gräber, verschieden wie die Menschen, die dort ruhen. In London der fürstliche Meister, in Wien der prometheische Held, in Bayreuth der sieghafte Kämpfer, der an der Stätte seines Triumphes schlummert, in Grinzing der Mensch, der Erde und Menschen während seines ganzen Lebens liebend suchte und in dessen Ruhe nun die Gesänge der Wiener Vorstadt als Grüße dieses fortblühenden Lebens von ferne herübertönen.

Ist es ein Zufall, daß diese Gräber so wurden, wie sie sind, oder erfüllt sich hier vielleicht ein letztes Schicksal, zeigt sich ein reinstes Symbol des Menschlichen?

Ich mußte an noch zwei andere Gräber denken, das eine in Leipzig, das andere in Wien. Aber von beiden wissen wir nur, daß sie einmal dort gewesen sind. Die Gräber selbst kennen wir nicht. Sie sind verweht, vergessen, niemand vermag mehr zu

sagen, wo einst der Leib Bachs, der Leib Mozarts begraben wurde. Und auch dieses erscheint mir wie ein Symbol, und ich vermag keine Trauer zu empfinden darüber, daß von diesen beiden keine Spur geblieben ist. Sie haben sich völlig gelöst, sie sind gekommen aus dem Reiche der Geister, und sie sind zurückgekehrt in das Reich der Geister, und die Fährte ihres menschlichen Seins ist für alle Zeiten verloren. Sie sind nicht gestorben und nicht begraben und nicht auferstanden. Sondern sie *sind*. Sie sind in allem, was uns umgibt, wir finden sie wieder in der Kunst, wir finden sie wieder in der Natur, wir spüren sie in der Luft, die uns umweht, und wir empfinden sie in allem, was uns echt, groß, wahrhaftig entgegentritt. Sie sind das Lebendige schlechthin, die Kraft des Geistes, der an keinen Leib gekettet ist. Diesem Lebendigen ziemt es nicht, ein Denkmal des Todes zu haben, und diesem Geist steht es nicht an, sich der Vergänglichkeit des Leibes zu erinnern.

Wenn ich angesichts des stillen Platzes, an dem wir hier stehen, mich im besonderen Sinne Bachs und Mozarts erinnere, so geschieht es zunächst, weil ja auch hier die Idee des Grabes, des Todes, des ruhenden Leibes aufgehoben erscheint und nichts übrig geblieben ist als eine heimliche Gedenkstätte, ein kleiner Altar, von dem aus die Flamme zur Höhe steigt. Wenn ich Bachs und Mozarts weiterhin gedenke, so geschieht es, weil wir alle wissen, daß sie die Götter waren, zu denen auch der Mensch, der Busoni hieß, in seiner Kunst betete, und daß wir sein Andenken nicht besser ehren können, als indem wir ihrer gedenken. Wenn ich Bach und Mozart hier nenne, so geschieht es, weil ich glaube, daß der Geist, der Busoni hieß, Geist von ihrem Geist war und daß hier Wechselwirkungen und Beziehungen bestehen, die zu erforschen und zu kennzeichnen unsrer Vernunft nicht möglich ist und deren Vorhandensein doch in der Tiefe unseres Bewußtsein von uns empfunden wird.

Damit ist keine Vergleichung dessen ausgesprochen, was man im landläufigen Sinne als künstlerische Werte bezeichnet. Gewiß — Busoni war, wie man so sagt, ein Musiker. Er hat Klavier gespielt, er hat das getan, was man als Komponieren zu bezeichnen pflegt, er hat auch Aufsätze geschrieben über Probleme der Kunst, hat theoretisiert und ästhetische Fragen erörtert. Das alles und noch manches andere ist unbestritten, und wenn jemand es unternähme, auf Grund dieser verschiedenen musikalisch künstlerischen Äußerungen ein Lebensbild Busonis zu geben, den biographischen Verlauf seines Daseins zu schildern, die verschiedenen Epochen des künstlerischen Tuns und Denkens gegeneinander abzugrenzen, wenn jemand dieses alles unternähme und in geschickter Weise durchführte, so könnte man ihm wahrscheinlich nicht unrecht geben, und man müßte vieles im äußeren Sinne als durchaus zutreffend anerkennen. Und doch müßte ich sagen, daß eine solche Betrachtungsart auch im günstigsten Falle mit Busoni eigentlich nichts zu tun hätte.

Wenigstens nicht mit dem, was mir stets als das Merkwürdige, Einzigartige, Wunderbare an diesem Manne erschienen ist. Die Kunst ist mannigfaltig, und über die Gesetze, die in ihr walten und nach denen das Kunstwerk zu gestalten sei, mögen die Menschen streiten. In diesem Sinne stand Busoni eigentlich außerhalb der Kunst. Er bediente sich der Kunst, weil diese Kunst für ihn das Instrument, das einzige Medium war, durch das er seine Geistesnatur kundgeben konnte. Er wußte sehr wohl vom Handwerklichen der Kunst, aber es wäre ihm, diesem so eminent erzieherisch denkenden Menschen nie eingefallen, dieses Handwerkliche an sich als Kunst in seinem Sinne zu erkennen. Er war der primär sphärische Mensch, und in dem Drang zur Kundgebung dieser sphärischen Wesensnatur lag sein Drang zur Kunst begründet, und weil diese Kunst die Kunst der sphärischen Natur sein mußte, darum mußte diese Kunst die Musik sein. Er war kein Wurzelwesen, das aus der Tiefe zur Höhe emportreibt, er

war ein Lichtwesen, das sich aus der Höhe zur Tiefe herabsenkt. Er war kein Körper, aus dem ein Geist aufblühte, er war ein Geist, den es nach Leib verlangte, und der doch nie zu vergessen vermochte, daß er Geist war. Er war — sagen wir das ganz ruhig und in bescheidener Sicherheit — er war ein Genius, und eben das war das Wunderbare dieser Erscheinung, das war das Ergreifende, Beglückende, Zauberhafte seiner Wirkung. Er kam aus dem Licht, und durch ihn taten wir einen Blick in das Reich des Lichtes, in das Land der Genien, in die Region des sphärischen Lebens. Es hat viele große Musiker gegeben, und es ist töricht und falsch, über Rangordnungen zu streiten. Es hat solche gegeben, durch die die Musik zu einer Fülle und Kraft des Elementaren gewachsen ist, so daß sich eine neue Welt aus ihr auferbaute. Wenn wir aber von denen sprechen, durch die uns die Licht- und Sphärennatur der Musik bewußt geworden ist, so denken wir zunächst an Bach und Mozart, und dann sagen wir, daß Busoni für unsre Zeit der wunderbare Sendbote war, der uns wieder an das Vorhandensein dieses sphärischen Lichtreiches erinnerte, der uns überhaupt bewußt machte, daß es da sei, und der uns durch seine Erscheinung, sein Leben, Wirken, Schaffen, Denken die Gewißheit gab dieses Reiches des Lichtes, des göttlichen Geistes, dieser höchsten reinsten Zelle des Genius. Und darin liegt der tiefe Dank begründet, den wir ihm schulden, und das ist es, was wir oberhalb aller Wertprobleme als die Genialität, als das große Schöpfertum seiner Persönlichkeit bezeichnen dürfen: die Sicherheit, Klarheit und religiöse Hoheit, mit der er unseren Augen dieses vergessene Reich der Geister, der Genien wieder erschlossen hat.

Es ist nicht die Aufgabe, Busonis Stellung in der Kunstgeschichte hier und heut im Sinne der Wissenschaft zu erörtern, sondern davon zu sprechen, wer er war, und was er uns bedeutet über sein zeitliches Sein hinaus. Er war der Mensch, der aus dem tiefen, eingebornen Glauben an den Genius zur Überwindung des Pessimis-

mus, zur Verkündung eines neuen Optimismus gelangte, Optimismus nicht im Sinne irgendeines oberflächlichen Daseinsgenusses, sondern Optimismus im Sinne des Glaubens an das unverlierbare Weiterwirken der schöpferischen Kraft des Geistes, jenes Geistes, der sich den Körper baut. Er glaubte an das Leben, an das Unzerstörbare dieses Lebens, nicht als Verklärung und Auferstehung, sondern als Unmöglichkeit des Zugrundegehens. Blühen und Welken, Werden und Vergehen sind eines, und nur an der Art unsres Schauens liegt es, ob wir das eine oder das andere als vorwaltend und bestimmend erkennen. Busoni sah stets das Keimende, Werdende, den Aufgang, der aus jedem Untergang wieder hervortreibt. Er sah den ewigen Wechsel der Erscheinungen nicht als Individualschicksal dieser Erscheinungen, sondern als die naturhafte Erneuerung des Wesens, und da er dieses Wesen selbst im Genius erkannte, so konnte auch die Erneuerung immer nur wieder der Erneuerung des Genius zustreben. Daraus ergab sich die tiefe unverletzbare Heiterkeit seiner Kunst, Heiterkeit oberhalb jedes Scherzes und jedes Ernstes, Heiterkeit oberhalb jeder Realität des Lebens, oberhalb jeder Tragik, Heiterkeit des Unsterblichkeitsbewußtseins, Heiterkeit der Geistesnatur, die sich unverletzbar fühlt und in sich nichts anderes empfindet, als Freude und Kraft des Tuns, des Schaffens, Heiterkeit des großen schöpferischen Menschen, der allen schöpferischen Menschen vor ihm, neben ihm und nach ihm die Hände reicht und sich so über alle Zeiten erhebt.

Wir stehen hier an der Gedenkstätte eines Toten, und ich spreche von Heiterkeit. Aber ich bin mir bewußt, daß dieses die einzig würdige Art ist, von diesem Toten zu sprechen. Gewiß, wer ihn persönlich gekannt hat, der mußte ihn lieben, und diese Liebe von Mensch zu Mensch, diese verehrende Bewunderung der sichtbaren Verkörperung des Außergewöhnlichen erzeugt den Schmerz um seinen Verlust. Je mehr wir ihn liebten, um so tiefer wird unser Schmerz sein, und wer in seiner allernächsten menschlichen

Nähe stand, wird den Schmerz um das persönliche Schicksal am stärksten empfinden. Aber Liebe und Schmerz, beide miteinander verbunden, sind unser eigenes Besitztum. Er gab uns beides, nicht, damit wir es nach außen verkünden oder andere Menschen zu gleichen Gefühlen bewegen sollen, sondern damit wir es in uns selbst bewahren und daran lernen und wachsen. Sprechen wir hier von ihm, so sollen wir diese Gefühle in uns verschließen. Nicht mit Pathos, nicht mit Gefühlsäußerungen dienen wir seinem Gedenken und zeigen, daß er in uns weiterlebt. Niemand war mehr Feind dem Pathos, mehr Feind der sentimentalischen Kundgebung als er, denn beides widersprach seiner Geistesnatur, beides ruht auf der Vorstellung von Sterblichkeit und Vergänglichkeit. Die frohe Verkündung aber der Unsterblichkeit und Unvergänglichkeit ist die tiefste Lehre dieses Geistes. Wenn unsre Liebe nicht nur menschlich persönliche Anhänglichkeit an ihn war, wenn wir wirklich begreifen, was er meinte und wollte, wenn er also fruchtbar geworden ist in uns, dann gilt es jetzt nicht mehr zu trauern, sondern die Gewißheit zu bezeugen, daß er lebt, in und durch uns und weit hinaus über uns — solange, wie Geist überhaupt Leben bewahren kann und Menschen da sein werden, die seine Botschaft begreifen.

Darum soll auch diese Stätte hier nicht als Grab gelten in dem Sinne, wie man sonst von Gräbern spricht. Es ist nicht Grab eines verfallenen Leibes, denn dieser Leib existiert nicht mehr. Es ist die stille Stätte der Erinnerung an ein Wunder, das wir erlebten, an das menschliche Sein eines leibgewordenen Geistes. Es ist ein heimlicher Altar, aufgerichtet dort, wo dieser Geist einstmals seine Wahlheimat gefunden hat. Wenige nur werden davon wissen, den meisten Menschen wird Busonis Grab unbekannt bleiben. Es steht nicht als Denkmal in der Prunkkirche einer Nation, es liegt nicht in einer Reihe berühmter Grabhügel, es bezeichnet nicht die Siegesstätte des kämpfenden Künstlers. Es ist ein einfacher stiller Platz der Ruhe, am ehesten dem Grab auf

dem Grinzinger Friedhof vergleichbar. Aber stärker noch als dieses leugnet es den Gedanken des Todes und der Trauer. Das gleichnishaft Vergängliche ist vernichtet, nur noch der Geist spricht, und was er hier mitteilt, ist der Gruß an das Leben, das er liebte, der Aufschwung zur Höhe, von der er kam, der Flug empor zum Licht, wo die Genien wohnen. Es ist der Aufstieg von der Wahlheimat des Leibes zu der einzigen wahren Heimat, die dieser Mann hatte. Dieser Heimat mögen auch wir gedenken, wenn wir hier stehen, und dann mögen wir in heiterer Dankbarkeit zurückkehren in das Leben, wissend, daß wir hier nur dem Gewesenen, dort draußen aber dem unvergänglich Weiterlebenden begegnen.

RASSE UND NATION IN DER MUSIK

VON ADOLF WEISSMANN



Es sind nun 75 Jahre her, daß Richard Wagner sein „Judentum in der Musik“ schrieb. Damit ist zum ersten Male die Rassenfrage für unsere Kunst in den Mittelpunkt der Erörterung gerückt. Die von dieser Schrift (gegen Mendelssohn und Meyerbeer) entfesselten Stürme mögen verrauscht sein; aber man kann nicht sagen, daß ihre Wirkungen nicht auch heute noch irgendwie spürbar seien. Allerdings vorzugsweise in Deutschland. Merkwürdig genug. Da, wo die Reinrassigkeit von den Wissenschaftlern am meisten bestritten wird, will man sie am stärksten zur Geltung bringen. Wenn irgend etwas der deutschen Kunst genützt hat, so gewiß die Rassenmischung im deutschen Volke. Das Preußentum Norddeutschlands wäre für die Musik so gut wie ganz unergiebig geworden. Es bedurfte in Deutschland gerade starker Rassenmischung, um die Wirkungen des allzu reinen Langschädeltums zu beschwören.

Aber die Erscheinung Wagners, des selbst in seiner Rassereinheit nicht Unbestrittenen, und seine Schrift haben die deutsche Gründlichkeit zu außerordentlichen Leistungen gerade in der Frage des „Judentums in der Musik“ aufgerufen. Seltsamerweise hat aber ein Engländer die Erörterung in großem Stil aufgenommen; doch was, auf der Grundlage Gobineaus, Houston Steward Chamberlain in dickleibigen Werken verkündet hat, kann nicht als endgültig betrachtet werden; ganz im Gegenteil. Hätte nicht Wagner selbst durch das Wesen seines Kunstwerks die These von der Überlegenheit des Germanentums widerlegt, so

hätte doch das Ergebnis auch sonst einer strengen Untersuchung nicht standgehalten. Mit dem Wagnerwerk, einem Mischwerk im eigensten Sinne des Wortes, ist eine Art Problematik in die Welt gekommen, deren sich gerade die angefochtenen Juden besonders bemächtigt haben.

Zeitlich nicht sehr weit entfernt von Wagner ist das „Nationale" in die Musik getreten. Die Böhmen, die Russen, die Norweger gewinnen Anteil an der europäischen Musik. Man beginnt, Volkslied und Volkstanz als zeugende Kräfte der Kunstmusik zu schätzen und zu überschätzen. In Deutschland hatte man längst aufgehört, Volkslieder zu erfinden. Trotzdem war die deutsche Musik zu ganz außerordentlichen Leistungen gerade im neunzehnten Jahrhundert gelangt. Die genannten Völker treten nun mit dem Anspruch, für voll zu gelten, auf. Die Böhmen haben ihren Dvořák und Smetana, die Norweger ihren Grieg. Aber es stellt sich bald heraus, daß sie den Reiz und die Farbe des Volkstums am sichersten in der kleinen Form fruchtbar machen können. Man fühlt es in Dvořáks Kammermusik; und obwohl Smetana, dem der Wurf der „Verkauften Braut" glückt, sich dem neuen Geist etwas mehr anpaßt und gewiß auch die große Form beherrscht; die böhmische Musik hat nach so aufsehenerregendem Anfang doch keinen ähnlich entscheidenden Schritt getan.

Es ist aber bezeichnend, daß das Auftreten und der unbestreitbare Erfolg dieser beiden Meister auch die nationale Bewegung in Böhmen schüren half. Da in diesem Lande die Musik als musikantische Anlage tief verwurzelt ist, konnte es nicht ausbleiben, daß Politik und Musik in irgendeine enge Beziehung zueinander traten.

Eine besondere Stellung nimmt das Russentum ein. Es verfügt über einen Schatz von Volksliedern und Volkstänzen; es weiß sich im Besitze starker musikalischer Fähigkeiten; es fühlt sich berufen, am Klang schöpferisch mitzuarbeiten. Aber es verbeugt

sich doch vor dem Deutschtum, dessen Kulturleistung es fühlt. Darum müht sich das Russentum zunächst, sich deutsches Handwerk zu erwerben. Aber mit diesem versenkt es sich allzu tief in den Geist der deutschen Romantik und Neuromantik. Das Rassische kommt in Gefahr, vom westeuropäischen Strom verschlungen zu werden.

Norwegen sieht in Grieg den Verkünder seiner Landschaft und Eigenart. Aber auch der Reiz dieser Musik erschöpft sich bald.

Werfen wir heute die Frage nach Rasse und Nation in der Musik auf, so stellt sich die Lage wesentlich anders dar als vor einem Menschenalter. Unbestreitbar hat sich der Nationalismus in Europa seitdem viel stärker entfaltet; dabei hat die Rassenmischung um so stärkere Fortschritte gemacht. Es gibt eine Unzahl von Nationalismen. Man könnte dies die „Groteske“ von Europa nennen. Zu gleicher Zeit wird an die Vereinigten Staaten von Europa gedacht. Dazu kommt der angleichende, nivellierende Einfluß der Demokratie. Die Bindungen der Wirtschaft und Technik verstärken sich; der Verkehr wächst zusehends. Dies wird wesentlich auch für die Kunst, namentlich für die Musik. Nationale Begrenzungen kann es für sie kaum geben; aber auch die Frage der Rasse kann für sie nur mit äußerster Vorsicht behandelt werden.

*

Man wird geneigt sein, das Rassische in der Melodie zu suchen. Melodie tritt als die entscheidendste, weil primitivste Form des Selbstbekenntnisses auf. Die Melodie als Rassenerzeugnis findet man für die Musik der Vergangenheit am stärksten in Italien ausgeprägt. Das Volkslied ist naturfrisch, reizvoll und stark, doch nicht entwicklungsfähig. Das Theater gibt den Antrieb zur Entfaltung rassegemäßer Musik. Man kann der italienischen Opernmelodik ihren eigenen Charakter nicht absprechen. Sie greift mit Windeseile um sich. Kein europäisches Land kann

sich ihrem Reiz entziehen. Aber von Tausenden von Sängern und Sängerinnen vertreten, durch die Kraft der Sinnlichkeit emporgehoben. gibt sie sich in ihrer Offenheit allzu leicht aus. Sie will klingen und zugleich die Sprache der Leidenschaft sein. Sie ist spielerisch und sucht doch irgendwie einen körperlichen Ausdruck. Das Spielerische entgleist allzu rasch in die Koloratur. Die Phrase hat die Oberhand. Daß es daneben eine italienische Madrigalistik, eine Kirchen- und Kammerkunst gibt, wird für die Entwicklung nicht ebenso wichtig. Es bleibt der Einfluß der klingenden, spielerischen italienischen Melodie. Ihre Abnutzung muß notwendig eintreten, weil ihr die kontrapunktische und harmonische Grundlage fehlt. Der Sänger, der die Rasse am eindringlichsten bekennt, wird auch zum Vernichter der Melodie. Wie lang aber trotzdem ihr Weg ist, welcher Abwandlungen sie fähig ist, zeigt, nach den ausdrucksvollen Süßigkeiten Bellinis, ein Verdi. Aber in demselben Augenblick, wo Verdi aus der italienischen Melodie ein Höchstmaß an Ausdruck gewinnen will, wo er sie in echter Dramatik steigert, verbraucht er sie als Bekenntnis der Rasse. Der „Falstaff" erwirbt europäische Bedeutung, weil der Charakter der Rasse in ihm erheblich abgedämpft ist. Eine Kammerkunst ist da, natürlich nicht gegen die Stimme, aber auch nicht dazu geschaffen, sie ihre allerhöchsten Triumphe feiern zu lassen. Man kann, wenn man sich Mühe gibt, im „Falstaff" eine Anknüpfung an eine Vorvergangenheit finden. Aber die italienische Melodie ist eben oder scheint doch erschöpft. Um so seltsamer, daß sie in Puccini irgend etwas wie eine Auferstehung erlebt. Aber da ist es nicht mehr allein die italienische rassereine Melodie, die siegt; sie ist eine zarte Verbindung mit ihrer lateinischen Schwester eingegangen, und sie stützt sich auf mancherlei meisterhaft verwandte Ersatzmittel für eigentliche Größe.

Mit Puccini scheint die italienische Melodie als Ausdruck der Rasse zu Ende. Man kann es an seinen Zeitgenossen Mascagni und Leoncavallo, besonders aber an Umberto Giordano und

Riccardo Zandonai bemerken; die Schwäche italienischer Melodik wird durch die theatralischen Hilfsmittel des Verismo zu verschleiern gesucht, der wiederum einen rassischen Trieb zum Krassen, allzu Offenen ausdrückt. Es hilft nichts. Wir werden uns damit bescheiden müssen, daß die italienische Melodie in der Oper ausgelebt hat.

Nun mögen wir zwar in den Werken Francesco Malipieros, Ildebrando Pizzettis, Castelnuovo-Tedescos und selbst Casellas irgendeinen Nachhall italienischer Melodik erkennen; mögen etwa in dem gregorianischen Violinkonzert Respighis einen wertvollen Hinweis auf die Vergangenheit spüren; aber italienische Melodik als Äußerung sinnlich-primitiver Offenheit gibt es nicht mehr. Das Rassische könnte sich nur in einem Drang zur Klarheit, auf der Grundlage des Vokalen, äußern. Intellektualismus hat eben auch die italienische Musik als Rassenäußerung umgefärbt. Damit ist zugleich eine Abnutzung des melodischen Materials verknüpft. Die moderne Instrumentalmusik hat das Meiste dazu beigesteuert, die italienische Melodik zu vernichten. Man begreift, daß unter solchen Umständen die ganze Opernvergangenheit übersprungen und, meist unter Anlehnung an die Renaissance, ein neuer Weg gesucht wird. Hört man ein Quartett Mario Labrocas oder etwa die witzigen Impromptus eines Vittorio Rieti, so ist mindestens ein lateinischer Charakter ihnen nicht zu bestreiten. Italien als Rasse, schon durch die Angleichung an den neuzeitlichen Geist der Technik und Wirtschaft verändert, wird aber im ganzen heute nur schwer einen Ausdruck musikalischen Eigenwesens finden.

*

Die nationale musikalische Eigenheit des Franzosentums zeigt sich zunächst in der Begrenzung. Man wird Musik nicht als die ureigenste Äußerung französischer Rasseempfindung zu betrachten

haben. Aber nationale Begrenzung ist zugleich nationale Kraft. Die Chanson mag uns mehr als eine gehobene „diction“ erscheinen. In der Tat gleicht sie sich dem Geist der Sprache an, von der sie ihr Leben erhält. On dit une chanson. Aber alle Vorzüge der Sprache teilen sich der Musik mit. Ohne von dem Nebel der Phantastik umschleiert zu sein, dringt sie auf Deutlichkeit. Die französische Sprachmelodie zielt auf das Ende. Aus gleicher Perspektive finden wir ja auch die Pariser Architektur geboren. Solchen Vorzügen steht ein Mangel an Wärme gegenüber. Nicht als ob es an gewissen anmutigen Neigungen und Biegungen der auf die Chanson überströmenden Sprachmelodie fehlte. Die Beweglichkeit des Rhythmus und die Möglichkeit wechselvoller harmonischer Untergrundung sind gegeben. Aber die französische Chanson deutet auch darauf hin, daß Musik hier nicht aus einem musikalischen Mittelpunkt, aus einer tiefen Notwendigkeit hervorgeht. Wüßten wir nicht schon, daß Frankreich das Land der Augenkunst ist, so müßten wir es der mittleren Temperatur französischer Volksmusik entnehmen. Aber das Volk singt nicht mehr. Es war nie, ist heute weniger als je imstande, sich in Musik zu verlieren. Die Klarheit des Blickes setzt den Zuhörer in die Lage eines Beurteilers; die Lust an der Konversation, durch den Charakter der Sprache gefördert, entfernt ihn von allem, was tief und problemhaft ist.

Die Sprache hat hier die Form bestimmt. Sie bleibt im wesentlichen dem petit genre treu. Aber es tritt hierzu als gestaltend das Szenische. Wie die Sprache so recht eigentlich die Melodie schafft, so wird der szenisch empfindende und begabte Franzose von ihrem Rhythmus angeregt. Die Balletts, die zur Oper führen, geben rassischer, musikalischer Äußerung ihren Umriß. Kennzeichnend ist zwar, daß ein Italiener, Jean Baptiste Lully, sehr Wesentliches für die französische Oper leistet. Aber die Tradition des Tanzes ergibt sich schnurgerade aus der französischen, rhythmisch so klaren Melodie und aus der Neigung

zu einer Schlußkadenz, die allem Französischen eigentümlich ist. In der Rokokomusik verbündet sie sich dem Auge. Dadurch wird ein Außerordentliches geschaffen, das sich der übrigen Welt mitteilt.

Aber französische ernste Oper ist, eben wegen ihres Mangels an Blutwärme, zur Erstarrung verurteilt; ebensosehr wie das pathetische Schauspiel. Daran kann auch das Auftreten Glucks nichts ändern. Und man begreift, daß ein Mann wie Stendhal aus Frankreich nach Italien flüchtet, weil es ihn daheim zu kühl anweht, und weil er die Franzosen als zu eitel empfindet, um wahre Musik zu schaffen. Doch ist immer noch die Chanson ergiebig. Denn sie wird Lebensspenderin der opéra comique, an der wiederum Deutschland, durch einen Adolphe Adam und zuletzt Offenbach, hervorragend Anteil nimmt. Aber es gibt einen Auber, der die Ehre des Franzosentums rettet.

Doch es handelt sich hier nicht darum, Historie zu treiben. Es soll vielmehr gezeigt werden, wie gerade das Franzosentum, trotz oder vielleicht eben wegen gewisser natürlicher Hemmungen, den Zusammenklang von Rasse und Nation noch am allerehesten zeigt. Die seltsame Erscheinung eines Berlioz, der mit seinem Beethovenkult und mit seiner Hinneigung zur großen Form die bisherigen rassischen Äußerungen französischer Musik zu durchkreuzen scheint, beweist nichts gegen, sondern sehr viel für das Übergewicht der Rasse auch in ihm. Man wird sowohl das Szenische als auch eine gewisse kalte Glühhitze in diesem sich aufpeitschenden Hysteriker finden. So sehr es in ihm auflodern mochte, war er doch nie so im Tiefsten ergriffen, um nicht zu seiner Erregung Distanz halten zu können. Daß aber von diesem in der Instrumentalfarbe und in der allgemeinen Haltung seiner Musik so schöpferischen Menschen soviel auf ganz Europa, nicht zum wenigsten auf Deutschland ausstrahlen konnte, mag heute den Franzosen mit größerem Stolz erfüllen, als es damals geschah. Denn von diesem Augenblick wird durch den

Virtuosen Liszt, der selbst Ergebnis einer Rassenkreuzung ist, eine neue Blutmischung in der deutschen Musik angebahnt. Deutschland übt Vergeltung dafür, indem es seinen Wagner eben jenen gegenüber aller Blutverwässerung scheinbar so widerstandsfähigen Franzosen aufzwingt. Es gibt in Frankreich allerdings ein Wagnerepigonentum, nicht minder aufdringlich als in anderen Ländern der Welt. Aber wie rasch wird das abgeschüttelt!

Die Reaktion Debussys gegen Wagner ist um so stärker. Gewiß ist der Grundstoff, aus dem sie sich vollzieht, ziemlich dünn. Und selbst wenn wir der französischen Melodie erfahrungsgemäß keinen großen Tiefengehalt zuschreiben, muß man es doch immer für erstaunlich halten, daß ein Musiker, der sich zunächst zu Massenetscher Melodik bekennt, soweit gelangt, eine Art Umsturz anzubahnen. Immerhin sind hier beste französische Eigenschaften, nicht zum wenigsten „clarté“ und schöpferische Formbegabung tätig. Nichts Problemhaftes verdunkelt den Charakter einer Musik, die ihre zarte Leuchtkraft aus dem Geiste eines poète-littérateur bezieht. Mit klarer Erkenntnis der grundlegenden Schwäche französischer Musik, die natürlich von ihm in einen Vorzug umgedeutet wird, flüchtet er vor den lyrischen Rührseligkeiten, die seit Gounod in Frankreich an der Tagesordnung sind. Für solche Pseudolyrik schafft er reizende Ersatzmittel. Und wieder hat die französische Sprache der Melodik in ihrer Weise aufgeholfen.

Daß der Einzelfall Bizet in „Carmen“ eine höchste Steigerung des Franzosentums in der Oper gebracht hat, sei angemerkt. Auch hier ist die Rasse wirksam. Nur wird das Rassische durch die leidenschaftliche Natur eines Musikers zum Gipfel geführt. Nichts Ähnliches hat sich seitdem ereignet. Denn „Pelleas und Melisande“ ist eine Art freundlicher Bankerotterklärung der Oper.

Die nachdebussyistische Zeit hat alles getan, um die Rasse in der französischen Musik wieder zur Geltung zu bringen. Diese Behauptung mag seltsam scheinen, wenn wir das ziemlich

chaotische Bild der jüngsten Gegenwart betrachten. Die künstlerische Leistung der vielberedeten und nun so gut wie aufgelösten Gruppe der „Six“ scheint dem zu widersprechen. Aber zuletzt bemerken wir doch in allem, was dort geschieht, den leitenden Rasseinstinkt. Mögen wir auch die Kunst eines Maurice Ravel als Meisterschaft im Substanzarmen, als höhere Artistik empfinden; mag sein Werk mancherlei Einflüsse, so besonders den des Russentums bezeugen: auch dieser Baske rettet die Rasse französischer Musik. Wie sie sich den Niggerjazz einkörpert, das mag gegen die Wahrung nationaler Eigentümlichkeit sprechen. Der Einfluß des Amerikanischen auf das Pariser Leben und selbst auf die Sprache ist unbestreitbar. Aber wenn der französische Musiker den „Jazz“ für sich auswertet, bleibt er im letzten Sinne seiner Vergangenheit treu. Die französische Musik, niemals aus dem „Gemüt“ geboren, hat stets, Gesichtseindrücken und Anregungen folgend, den Kultus der Farbe getrieben. Dies ist eine Art Koketterie gegen allzu tiefe Ergriffenheit. Einst war es der Orient, der den Franzosen reizte. Man braucht nur an Félicien David und Délibes zu denken. Dann wieder Spanien, mit seiner Beziehung zu Südamerika. Ein George Bizet ist ja hierfür das leuchtendste Beispiel. Aber spüren wir nicht, wie hier überall das Exotische in die französische Musiksprache überpflanzt und einbezogen wird? So bei Saint-Saëns, Chabrier, Ravel. Immer wieder zieht auch die rhythmische Mannigfaltigkeit an. Durch den Rhythmus, der ein Tanzrhythmus ist, wird das enge Verhältnis zum Leben wieder hergestellt. Damit aber auch die Beziehung zur Szene.

Gewiß ist die Einkörperung des Jazz in die französische Musik zunächst um so weniger gelungen, als gleichzeitig die Atonalität tief in das Leben auch dieser nationalen Musik einzugreifen schien. Aber schon heute zeigt sich, daß die Krise ihrer Lösung nahe ist. Im Ballett, wo die Phantasie französischer Musiker sich am fruchtbarsten zeigt, wird diese Beziehung zum Leben am reichsten ausgewertet. Und auch hier sehen wir wieder eine

Vergangenheit tätig. Die Reaktion junger französischer Musiker, unter denen Arthur Honegger eine Ausnahme bildet, gegen das Wagnertum bleibt gewiß für den Musikgeschmack der französischen Bourgeoisie ohne stärkere Wirkung. Aber uns fesselt vor allem das Schaffen. Und da kann es nicht zweifelhaft sein, daß in Musikern wie Milhaud, Poulenc, Auric das National-Französische die Haltung ihres Werkes bestimmt. Auch heute sehen wir die Neigung zur Kadenz, das Hindrängen zu raschem Schluß. Immer wieder zwängt sich auch, wie in Poulencs „Promenades", der optische Eindruck in das Akustische. Und wie sehr weiß sich das Musikfranzosentum aller neueren Ausdrucksmittel für die eingeborene Anlage zu Ironie, Satire, ja Groteske zu bedienen! Man braucht nur einer Internationalen Musikschau, wie sie die Feste der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik darstellen, beizuwohnen, um sich der Rasseverschiedenheit der französischen Musik von der übrigen bewußt zu werden. Daß ein Gabriel Fauré, der gerade von den jungen Musikern verehrte Meister, eine Anmut zeigt, die wir selbst noch nicht als hinlänglichen Grund für seine Hochschätzung betrachten können, ist ja bei diesem Mann der Vergangenheit nicht weiter wunderbar. Aber auch die Partituren eines Roussel, eines Jacques Ibert wahren alle Vorzüge des nationalen Franzosentums in der Musik. Und natürlich auch ihre Begrenzung. Denn das, was wir große Form nennen, gedeiht auf französischem Boden so gut wie gar nicht, weil es ja aus einer ganz anderen Auffassung von Musik hervorgeht. Zuletzt bleibt eben immer wieder die Chanson das Zeugende der französischen Musik. Und mag sie auch von der Modernität anderer Länder tief erfaßt werden; schließlich löst sich dies alles, weil Nicht-Französisches abgestoßen wird, in Klarheit auf. So ist auch der Einbruch des klaren César Franck und seine unleugbare Wirkung auf die französische Kammermusik im besten, im französischen Sinne segensreich geworden. Nochmals: in Frankreichs Musik haben sich, allen Wirrungen zum Trotz,

Rasse und Nation im Zusammenfall verhältnismäßig am reinsten erhalten.

Man könnte hier stutzen. Denn es wird nahe liegen, auf die Erscheinung Igor Strawinskys, damit aber auf den scheinbar beherrschenden Einfluß des Russentums für die französische Musik, hinzuweisen.

Wie aber, wenn es sich herausstellen sollte, daß auch Strawinsky, so sehr er unzweifelhaft Rattenfänger für die jungen Schaffenden ist, doch schließlich gleichfalls im Banne eben dieses Franzosentums steht, das er sich zu unterjochen glaubte!

Das Russentum übt, aus den oben angegebenen Gründen, auf das Franzosentum gleichfalls den Reiz der Farbe aus. Hierzu kommt die enge gesellschaftliche Verknüpfung der russischen mit der französischen Aristokratie. Daß Diaghilef, der Anreger Strawinskys, nach Paris geht, hat seinen Grund in der Aussicht auf die Möglichkeit, sich an dieser alten Pflegestätte des Balletts betätigen zu können. Rußland wandert zu Frankreich, weil es glaubt, daß ihm dort die Schwingen zum Fluge wachsen. Nun ist es ja klar, daß Strawinsky, mit der Verwendung des russischen Motivs, zunächst eine bezaubernde, tiefgreifende Wirkung ausübt. Aber nicht minder klar, daß dieses selbe Paris seinen vollen visuellen Reiz auf den Künstler geltend macht. Der Weg von „Petruschka“ über den „Sacre du Printemps“ zu „Pulcinella“, dem Oktett und der Klaviersonate zeigt ebensosehr den Einfluß von Gesichtseindrücken, von malerischen, nur in Paris möglichen Wirkungen wie den des französischen nach rückwärts gewandten Konservatismus an. Strawinsky hat schrittweise den spezifisch russischen Charakter seiner Kunst aufgegeben. Er ist in Westeuropa, in Paris, zwar nicht aufgegangen, weil er doch zu sehr Persönlichkeit ist, aber er hat dort sein Gefühl für Form und Klarheit geschärft und ist überdies, von Picasso stark beeinflußt, allen Ismen untreu geworden. Natürlich läßt sich nicht leugnen, daß er auch heute noch, als überzeugter Westeuropäer, ratten-

fängergleich wirkt. Man wird noch mancherlei vorbachische Sonaten und Konzerte in Frankreich entstehen sehen. Den Gang der national-französischen Musik wird das nicht wesentlich ändern noch aufhalten können.

Mit Strawinsky sind wir aber auch dem Russentum selbst nahegetreten. Es war schon vorher angedeutet, daß die russische Musik, kurz nach ihrem ersten Aufflammen, in das Fahrwasser der mitteleuropäischen gelangt ist. So sehr sie sich in Glinka behauptet, so rasch wird sie sich ihrer Schwäche in der Formgestaltung bewußt. Man kann es aussprechen: je ausgeprägter russische Eigenart im Volkslied und im Volkstanz ist, desto schwerer ordnet sie sich in das ein, was man allgemeine musikalische Kultur nennt. Nirgends aber ist das Eigentümliche schärfer profiliert als eben im russischen Volkslied. Es hat seinen Eigenrhythmus; es hat aber auch, mit seinem grundlegenden Mollton, besondere Möglichkeiten harmonischer Untergrundung. Auch hier finden wir eine Parallele zwischen der Farbe im Leben und in der Musik. Dem russischen Volkstanz sind Abweichungen vom mitteleuropäischen Rhythmus, von landläufigen Intervallen natürlich. Aber damit allein schon begrenzt sich eine blendende Eigenart. Der Schlußpunkt, durch den Tanz gegeben, wird rasch erreicht.

Gerät also das Russentum in der Musik (wie schon in der Literatur) sehr rasch in Gefahr, am Westeuropäischen zu sterben, sobald es in seinen Strudel gerät, so wird es doch durch eine Erscheinung wie Mussorgsky, in beschränkterem Maße Borodin und Rimsky-Korsakow, aufs stärkste verteidigt und durchgesetzt. Wie Mussorgsky, ein Mensch von unerschütterlichem Rassegefühl, die Eigenart des russischen Volksliedes und Volkstanzes in seine Persönlichkeit eingehen läßt; wie er ihren Rhythmus für Sprache, Haltung, Schritt des Individuums nutzbar macht; wie er endlich, nicht ohne Seitenblick auf die Kirchentonarten, mit der Phantasie harmonische Möglichkeiten ausschöpft: dies alles

erklärt ja die Wirkung seines „Boris Godunow". Er ist Mittel- und Westeuropa abgewandt; die prägnante Kürze seiner Ausdrucksweise, eben auf das russische Volksgut gegründet, muß besonders einschlagen, wenn der Traum der großen Form in Europa ausgeträumt scheint, die Vorherrschaft der Sonate erschüttert ist. Man hat aber an dem weiteren Gang der Entwicklung der russischen Musik den rasseschwächenden Einfluß Westeuropas beobachtet. Selbst ein Serge Prokofieff, der in Paris lebt, wird, trotz seiner starken Natur, diesem Einfluß nicht widerstehen können. Die stärkere Vitalität des Russen, durch die Schärfe seines Rhythmus ebensosehr bewiesen wie durch einen Klangrausch, der selbst vor Kraßheiten nicht zurückschreckt, wird bedroht, sobald der Schaffende in die mittleren Jahre gelangt ist.

Hier würde sich von selbst die Erscheinung Scriabins anreihen. Bei ihm kann von Verwertung russischen Volksgutes so gut wie gar nicht mehr die Rede sein. Er gerät allzu früh in die Kreise des Westeuropäertums. Und so hoch er als Persönlichkeit steht, so reich seine Phantasie ist: Westeuropa, Wagner unterbindet seine schöpferische Eigentümlichkeit. Er mag für den Durchbruch der Atonalität eine Rolle spielen; für sein Gesamtkunstwerk bleibt dies ohne Erfolg.

Es richtet sich der Blick natürlich nach Polen, Tschechien, Ungarn. Diesem letzten hat schon der Deutsch-Ungar Franz Liszt eine eigene Musik abgesprochen. Magyarentum, das in der Zigeunermusik sich besonders eigenartig auszuleben scheint, ist für die Musik der Welt doch nicht von Bedeutung geworden. Ihr rhapsodischer Charakter ist von Liszt, nicht ohne den Widerspruch der Magyaren selbst, für die Kunstmusik eingefangen worden. Man wird auch dem ungarischen Volkslied die Möglichkeiten harmonischer und rhythmischer Art nicht bestreiten wollen. Aber allzu rasch ist die deutsche Musik in Ungarn eingedrungen. In eine neue Phase scheint ja ungarische Musik

als Ausdruck der Rasse durch Béla Bartók und zum Teil auch durch Zoltan Kodály gerückt. Man wird einem Bartók, dem um die Folkloristik verdienten Forscher, nicht bestreiten wollen, daß er südeuropäisches Volksgut fruchtbar verwertet. Soweit er auch als Neuerer geht, immer wieder werden Lied und Tanz ohne wesentlichen Verlust ihrer Eigenart in sein Werk eingeordnet. Ein starkes Beispiel dafür seine Tanzsuite, durch die sich das Motiv wie ein Leitfaden zieht. Dies ist ein Einzelfall; der Mann selbst Intellektueller. Man wird das Magyarentum in der Musik durch den weit über die Grenzen hinausblickenden, an der Kultur Europas teilnehmenden, ja sie selbst mitbestimmenden Bartók nicht als gerettet ansehen können.

Für Polen hat Chopin so viel getan, daß einem Kommenden zu tun nichts übrig blieb. Auch hier hat die Mazurka in ihrer harmonischen Leuchtkraft, von einem Dichter verwertet, ein Letztes ausgesagt. Indes ist der Traum Chopins durch seinen Sendboten Paderewski erfüllt; Polen eine Nation geworden. Für die Zukunft der polnischen Musik als Ausdruck der Rasse ist damit nichts gesagt. Ein Karol Szymanowsky, der die polnische Musik am bestimmendsten vertritt, beweist zugleich in seinem vielfarbigen Entwicklungsgang und seinem gegenwärtigen Schaffen mancherlei Vorzüge, jedenfalls aber nicht den einer ausgesprochenen Rasseneigenart. Und wie es mit Tschechien steht, wird etwa durch Meister Leoš Janáček dargetan. Er ist der einzige, in dem das Volkstum stark wirkt; aber nicht minder stark sind die Einflüsse des Europäischen und des Intellektuellen spürbar. Für die junge tschechische Musik, mit Vycpálek, Vomáčka, Stěpán, Jirák läßt sich irgendeine Rasseneigentümlichkeit nicht feststellen. Man wird schon auf das veredelte Musikantentum eines Josef Šuk, weniger Nováks, hinweisen müssen, um einen Nachhall böhmischer Uranlage zu finden. Hier muß gerade das Österreichische besonders in Rechnung gestellt werden.

Auch England wirbt um eine nationale Musik. Daß und aus

welchen Gründen die Musik als Kunst im Leben des Durchschnittsengländers keine Rolle spielt, braucht hier kaum noch gesagt zu werden. Daß es einst anders war, beweist die englische Virginal- und Madrigalliteratur. Warum das Rassegefühl für die Musik allmählich so stark geschwächt worden ist, begreift sich leicht aus der ganz auf das Diesseitige gerichteten Lebensform. Man möchte sagen, daß hier gerade die nationale Geschlossenheit dem Charakter der Musik abträglich ist. Heute sind Kräfte am Werk, um eine echt englische Musik zu schaffen. Es gibt gewiß noch ungehobene Volksmusik. In Schottland und Irland besonders liegt das eigentlich Musikalische Englands eingeschlossen; und von hier aus kommt noch heute in den Volkschören eine neue und vielleicht folgenreiche Bewegung. Für die Kunstmusik stellen Elgar, Holst, Vaughan Williams gegenüber den Jungen, die mehr Anknüpfung an den Kontinent suchen, das echt Englische dar; aber auch Elgar ist, obwohl er selbst ein musikalisches Cockney gelegentlich nicht verschmäht, schon mehr kontinental beeinflußt. Es ist auch nicht so sehr das Zurückgreifen auf das Volkslied als vielmehr eine gewisse unbekümmerte Fröhlichkeit, die der englischen Musik als Rasseausdruck eigentümlich ist.

*

Im deutschen Sprachbereich, also in Mitteleuropa, wird die Frage nach Rasse und Nation in der Musik zum stärksten Problem. Hier sind von jeher die Verzweigungen so groß, daß es erstens sehr schwer fällt, eine Rassengemeinschaft, außer in allgemeinen Dingen, festzuhalten. Es hat sich aber auch die Idee des Nationalen gerade hier am allerwenigsten durchgesetzt. Nimmt man überdies Österreich hinzu, so ist nur zu sagen, daß gerade dieses, so viele Völker umfassend, bis vor kurzem sowohl Rasse wie Nation aufs liebenswürdigste verneint hat.

Es steht also auf der einen Seite eine Verneinung aller Rassen- und nationalen Begrenzung, während auf der anderen die besondere Fruchtbarkeit und die hochwertige, ja entscheidende Leistung gerade für das mitteleuropäische Gebiet in der Musik nicht gut zu bestreiten ist. Es gäbe auch nichts Verfehlteres, als etwa diese Entwicklung der deutschen oder deutsch genannten Musik auf das Volkslied zu gründen. Das deutsche Volkslied steht dem der meisten anderen Völker an rhythmischer Beweglichkeit und an harmonischer Ausdeutungsmöglichkeit unzweifelhaft nach. Es ist bestenfalls einfach und schlicht. Natürlich ist auch hierin der Süden ergiebiger. Aber der allgemeine Charakter des deutschen Volksliedes bleibt dem der slavischen verschiedener Schattierung durchaus entgegengesetzt. Sein seelischer Inhalt ist nicht zu leugnen. Und aus diesem heraus konnte sich, gerade bei dem Fehlen anderer Stoßkraft, in langer Arbeit das entwickeln, was mit einem Sammelnamen als deutsch zu bezeichnen ist. Wir stehen also der Tatsache gegenüber, daß der Reichtum an Farbe und Rhythmus im Volkslied dem Aufbau einer großen Musik eher hinderlich ist. Gerade die deutsche Musik ist seit Jahrhunderten mannigfacher Beeinflussung ausgesetzt. Ehe ein Bach geboren werden konnte, mußte italienischer, französischer und auch englischer Klang das Ohr deutscher Musiker erreicht haben.

Ist das, was man deutsche Musik nennt, aus einem nicht durchweg fruchtbaren Mischboden entstanden, so war der deutsche Musiker von vornherein aufgefordert, die höchsten seelischen Kräfte für diese seine Kunst einzusetzen. Rasch mußte er von der Melodie, die keinen unwiderstehlichen Reiz atmet, zu einem Melos fortschreiten, das sein in Tiefen verwurzeltes Wesen bezeugt. Andererseits strömt der deutschen Musik vom österreichischen Süden her das Musikantische zu; also das, was sich in Klang und Rhythmus zunächst offenbart. Damit ist der deutschen Musik als Rasseausdruck eine besondere Vielseitigkeit

gegönnt: in Mitteldeutschland kann sie ihrem Streben ins Unbegrenzte nachgehen und die Wunder der Instrumentalmusik begründen; im Süden aber, der auch der Instrumentalmusik dank seinem Musikantentum immer wieder neue Kräfte zuführt, gedeihen Lied und Tanz. Daß auch der Norden mit dem geistlichen und weltlichen Lied an dieser Entwicklung teilnimmt, ist nicht zu bestreiten. Aber ein Schubert kann nur in Wien leben. Ein Mozart, dieser völkerverbindende, Rasse und Nation verneinende Meister mußte in Österreich seine Heimat haben. Doch selbst ein Beethoven macht Wien zu seinem Wohnsitz, obwohl er bald fühlen muß, daß er im Kampf mit dieser Umgebung und im Ringen mit sich selbst seinen Aufstieg vollzieht. Die Kürze und Plastik des Beethovenschen Motivs, das sich der Meister für seine Musik zurechtmeißelt, deuten ja auf den Norden hin; begreiflich, daß es ihn immer wieder dorthin zieht; verständlich aber auch, daß ein in Österreich besonders ausgebildetes fürstliches Mäzenatentum ihn dort zurückhält.

An Deutschland also gerade wird bewiesen, daß das melodische Material für den Volkscharakter der Musik nicht entscheidend ist; an ihm zeigt sich auch, daß gerade so andere Kräfte entfesselt werden, weil sie sich unter Hemmungen emporringen, und daß die Konzeption eine ganz neue Weite und Tiefe gewinnt. Form wird hier als etwas gefaßt, was die übrige Welt nicht kennt. Italien mag hierfür die Grundlage geliefert haben. Aber es wird in Deutschland etwas ganz anderes daraus. Das Problemhafte der deutschen Musik also liegt in der verhältnismäßigen Reizlosigkeit des Materials und wiederum in der Vielseitigkeit der Quellen mitbegründet. Deutschland, als Musikland nichts weniger als rasserein, kann daher von Anfang an das Verschiedenartigste in sich aufnehmen, um es allmählich zu verarbeiten. Es hat darum auch, selbst allem Virtuosentum abgeneigt, eine Unzahl von Virtuosen sich auf seinem Boden tummeln sehen. Im letzten Grunde ist die deutsche Musik Gemeinschaftsmusik. Darum muß

sie auch bei fortlaufender Entfaltung der Ausdrucksmittel und bei der nie aussetzenden Größe der Konzeption schließlich Instrumentalmusik werden.

Wo sich das Schaffen unter solchen Bedingungen abspielt, wo es immer zwischen emsigem Handwerk und natürlicher Problemhaftigkeit schwebt, muß dies notwendig zu einer starken Abnutzung des Materials führen. Aber sie wurde beschleunigt durch den Einfluß Frankreichs, durch das Auftreten Liszts, dem sich die Erscheinung Wagners von selbst anreiht. Es ist schon wahr, daß Wagner in den zusammensetzenden Elementen seines Musikdramas, auch in der erotischen Unterstreichung des durch üppige Harmonik geförderten Klanges undeutsch ist; seiner Konzeption kann man den deutschen Charakter gewiß nicht absprechen. Aber die Versinnlichung des Klangmaterials hat zugleich berauschende und verheerende Wirkung.

Man ist eben dabei, sich von ihr zu befreien. Und es entspricht durchaus dem deutschen Charakter, wenn die Reaktion dagegen zunächst noch zu extremen Äußerungen führt. Unter den jungen Deutschen ist selbst einem Paul Hindemith, dem geborenen Musikanten, ein Trieb zum Spekulativen nicht abzusprechen; bei Ernst Krenek, der immerhin zum deutschen Sprachgebiet gehört, war er bisher am stärksten ausgeprägt; bei Heinrich Kaminski bemerkt man mindestens eine Neigung zur großen Form, die sich ihm ohne Zwang ergibt. Aber es gedeihen im deutschen Klima ein Ferruccio Busoni, Ergebnis einer Rassenkreuzung und daher recht eigentlich berufen, sein Europäertum in einer jungen Klassizität zu bekennen; Philipp Jarnach, gleichfalls auf romanischem Grunde geboren, doch für Deutschland als Wahlheimat gewonnen und die mancherlei Einflüsse von Geburt und Erziehung auch in seinem Schaffen aufzeigend. Alles deutet darauf hin, daß in Deutschland, wo allerdings Brahms, Strauß, Reger nochmals die Schattierungsmöglichkeiten innerhalb der deutschen Musik beweisen, Rassenmischung etwas Naturgemäßes ist.

Und hier ist auch der Ort, von dem starken Zusatz an Judentum zu sprechen, der sich in der deutschen Musik findet. Kein Zufall, daß die beiden, für die Entwicklung der deutschen Musik so wesentlichen Meister Mahler und Schönberg gerade Österreich angehören. Dieses, mit seinem Trieb, Rasse und Nation möglichst aufzulösen, ist ohne weiteres bereit und fähig, solche Erscheinungen aus sich heraus zu gebären. Das Judentum selbst, übernational gerichtet, muß sich andererseits gerade von dieser Umgebung stark angezogen fühlen.

Das Judentum in der Musik will aber in ein neues Stadium treten: eine neue jüdische, eine hebräische Musik möchte auf dem Boden Palästinas entstehen. Wir erleben also das Merkwürdige, daß ein Volk, dessen Rassereinheit zwar unleugbar ist, das aber den begrenzenden Begriff der Nation durch sein Dasein verneint hatte, nunmehr zu einem nationalen Leben erwachen und bald darauf eine nationale Musik haben oder schaffen will. Erkennen wir in einer Persönlichkeit wie Mahler den Trieb, sich durch das Christushafte seines Wesens, durch die selbstlose Hingabe an sein künstlerisches Ideal als echtesten aller Deutschen zu erweisen und dem Operettenmaterialismus entgegenzustellen, so wird nunmehr der nicht allzu reiche Schatz althebräischer Melodien zur Grundlage des echt Jüdischen gemacht. Größere Gegensätze als deutsches Volkslied bei Mahler und hebräische Urmelodie lassen sich im Grunde nicht denken. Eine hebräische Musik müßte, an den Taktstrich nicht gebunden und frei rezitierend, auch eine andere Technik haben. Was die Ernest Bloch, Darius Milhaud und einige russische Juden geben, ist noch keine Bestätigung für die Möglichkeit einer solchen rassereinen Kunst.

Einen gewaltigen Gegner von Rasse und Nation in der Musik gibt es: das vielfach zusammengesetzte Amerika, dieses den Heißhunger nach musikalischem Virtuosentum in ausgedehntestem Maße befriedigende Land. Macht des Geldes, Macht des Mechanis-

mus verschwören sich gegen ein Schaffen, das auf die Quellen des Volkstums zurückgreift; ersticken es im Keime. Dabei wird mit außerordentlichem Eifer um eine eigene Musik gerungen. Demokratie will auch musikalisch wirken. Fortschritte in allem Unwesentlichen sind nicht zu leugnen. Das Radio entwurzelt wie nichts bisher Rasse und Nation in der Musik.

Ob die orientalische Musik, aus der so stark erweiterten Kenntnis unserer Zeit heraus, irgendwie für das Rassische fruchtbar werden kann, ist zu bezweifeln. Nationalismen vergehen, Nationen bilden sich. Doch die rasselösenden Kräfte werden auch in Zukunft ihre Wirkung tun. Ein Zurück gibt es nicht mehr.

DIE OPER UND DIESE ZEIT

VON EGON WELLESZ



s ist ein allgemeines Merkmal der meisten Abhandlungen über die Oper, daß sie mit der Konstatierung beginnen, diese Musikform sei eigentlich etwas Unvollkommenes, mehr noch, etwas Minderwertiges, und diese Entschuldigung für nötig halten, sich vor dem Leser zu rechtfertigen, wenn überhaupt im Rahmen ernster musikalischer Auseinandersetzungen von einer so fragwürdigen Erscheinung, wie sie die Opernform darstellt, die Rede sein soll. Man kann sogar — und nicht von unbedeutender Seite — die Äußerung hören, es sei zwecklos, über die Möglichkeiten der Oper von heute zu diskutieren, denn sie existiere gar nicht, und wenn es eine Oper gäbe, so sei jedes Streichquartett, jede Klaviersonate höher zu werten, als diese Unform.

Nun: seitdem es eine Oper gibt, hat die Diskussion darüber nie geendet, ob sie eine Existenzberechtigung habe. War die allgemeine Haltung der aufgeführten Werke mehr auf das Dramatische gerichtet, so beklagte die Kritik den Mangel an reiner Musik; wurde das Hauptgewicht auf das Musikalische gelegt, so rügte sie den Mangel an Natürlichkeit. Aber alle diese Einwände vermochten nicht, diese Gattung zu erledigen oder in Mißkredit zu bringen; immer wieder nur erhielt die Produktion aus solchen Angriffen und Auseinandersetzungen neue Impulse.

Verfolgt man das Entstehen der Oper im XVI. Jahrhundert, die Versuche, die antike Tragödie zu erneuern, die endlosen Diskussionen, ob der kontrapunktische Stil höher zu werten sei, als die eben entstandene Art des begleiteten Sologesanges, so

vermeint man, Auseinandersetzungen aus der Zeit der Kämpfe um das Wagnerische Musikdrama zu lesen. Desgleichen, wenn die ersten Opern das Dramatische rückhaltlos in den Vordergrund stellen, und jedes Werk von Caccini, Peri und Monteverdi ein formales Experiment bedeutet, dem die Komponisten lange Vorreden vorausschicken, um ihre Theorien zu begründen, die dann von den zeitgenössischen Kritikern eingehend kommentiert werden.

War schon diese erste Periode etwas Wunderbares: das Entdecken des dramatischen Sologesanges, das Zusammenfügen von Rezitativen, Strophenliedern, Chören und Orchesterstücken zu einer Einheit, die sich beliebig oft verändern ließ, ohne an Reiz und Neuheit zu verlieren, so ereignete sich jetzt ein Neues, Außerordentliches: die Umstellung der ursprünglichen Idee, die zur Entstehung der Oper geführt hatte, die Überordnung der Musik über das Dramatische, die Schaffung der Arie und die Verlegung des Schwerpunktes der Produktion auf die wechselnden Formen dieses Gesangtypus.

Es ist fast unmöglich, denen, die die Arienoper belächeln, klar zu machen, welch erlesener Kunstverstand zur Schaffung dieses Typus notwendig war; welch gereifter Geschmack des Publikums, dieser Form dauernden Reiz abzugewinnen! Die Oper jener Zeit war dramatisch, und doch wieder voll ritardierender Momente; sie war konventionell in der Anlage, aber von größter Freiheit im Detail. War der Sänger ein König, oder Held, oder Intrigant, so schrieb ein genaues Convenü ihm den Platz seines Auftretens, die Art seiner Gebärden vor; aber die Ausführung der melodischen Linie, die Behandlung der Koloraturen vertraute man gänzlich seiner Begabung an. Welche Fülle, welche Größe, welche Kraft über die Zeiten hinaus in diesem Operntypus beschlossen sein kann, erkennen wir staunend heute, da die Opern von Purcell und von Händel ihre Auferstehung feiern, und

von dieser Generation wie die Verkündigung eines neuen Ideals hingenommen werden.

Und dennoch verbrauchte sich diese Form. In der Hand kleiner Meister war sie blutleer geworden, und wieder setzt eine Periode der Reflexion ein, des heftigsten Theoretisierens, das die Geschichte der Musik kennt. Reformversuche lösen einander ab, bis in dem umstrittenen Typus der Gluckschen Oper ein Neues erstand, an dem kein dramatischer Komponist vorbeigehen konnte, mochte auch er, mochte sein Publikum die Glucksche Reform ablehnen.

Wieder ist es eine Umstellung des Problems der Oper: die Vorherrschaft der Musik über das Drama wird gebrochen, und beide Faktoren stehen gleichberechtigt nebeneinander. Was ist es aber, daß uns Gluck so sehr viel bedeutet, daß von ihm eine Kraft und Wirkung ausging, wie von wenigen anderen? Seine Melodik? — Sie war keineswegs stärker, origineller, reicher als die der anderen Zeitgenossen. Im Gegenteil. Gluck mußte mit seiner melodischen Kraft haushalten, und manche der berühmtgewordenen Themen finden sich schon in minder bekannten Frühwerken.

Seine Harmonik? — Sie ist um nichts kühner als die seiner Vorgänger, ja, in mancher Beziehung kann man sogar in der Verwendung der Dissonanz und des Chromas eine größere Zurückhaltung erblicken, als bei Caldara und Conti, und weiter zurück noch in den Sepolcren von Draghi.

Sein Kontrapunkt? — Er war im schulgerechten Sinn fast schwach zu nennen, und nirgendwo vermag sich Gluck zu jener Selbständigkeit aufzuschwingen, wie Händel.

In keinem dieser Belange war Gluck stärker begabt als andere Musiker seiner Zeit, von denen nur der Name zu uns gedrungen ist, während sein Werk besteht. Aber er war ein dramatisches Genie, wie keiner der anderen. Das war seine eigenste Begabung, *wie* er seine Melodien zu Trägern eines dramatischen Ausdrucks

gestaltete, *wie* er es verstand, sie an jener Stelle zu bringen, wo sie die rechte Wirkung tun mußten. Er war auch so klug und wissend, daß er sich niemals über die Grenzen seiner musikalischen Begabung hinaus begab. Die Welt der Gestalten, die er zu tönendem Leben erweckte, war streng umgrenzt; hier spielte sich das Geschehen in großen, klar umrissenen Linien ab, und die Begebenheiten waren einfach, wie alles Schicksalhafte.

Es gibt nichts, was über die Persönlichkeit Glucks und seine dramatische Sendung klarer aussagt, als der Ausspruch, daß seine eigentliche schöpferische Tätigkeit in *die* Zeit falle, da er sich über die Art der Umsetzung des gewählten Stoffes zu einer Operndichtung klar werde. Der Vergleich mit einem Bildhauer liegt nahe, der aus der Form des Marmors zuerst die Hauptgeste der Figuren erschaut und dann erst, im Zwange dieser gegebenen Form, zur Anordnung der Einzelheiten übergeht.

Wie weit ist diese Art von der mancher Komponisten entfernt, denen aus einem Detail, aus einer zufälligen Assoziation, aus der Stimmung einer Szene, die Inspiration für eine Oper kommt. Es kann sich, nach der dramatischen Tat Glucks, in der ernsten Oper nicht mehr um das einseitige Betonen der musikalischen Atmosphäre handeln, nicht um ein Überwiegen des Musikantischen — wenn ein heute beliebtes Modewort angewandt werden soll — sondern *um die prägnanteste Art, das Geschehen des Dramas in Musik zu formen.*

So groß aber war die Tat Glucks, daß sie unmittelbar keine Steigerung vertrug. Die Nachfolger modifizierten die Arienoper, aber sie konnten nur das Äußerliche seiner Art aufnehmen: Aus dem Gluckschen Pathos wurde die Pathetik der „Großen Oper" in Frankreich. Einzig im „Fidelio" hat das Werk Glucks eine direkte Fortsetzung erfahren; aber diese Oper fiel in eine Zeit der Wirren, die sie nicht verstand, und so war ihr ein entscheidender Einfluß auf die Gestaltung der Oper versagt. Erst Richard Wagner war es bestimmt, durch eine neuerliche Reform, ähnlich

wie sie Gluck unternommen hatte, der Oper eine Form zu geben, die bis zur Gegenwart gültig bleiben sollte. Wie Gluck ging er auf den Mythos in seiner ursprünglichsten Gestaltung zurück, heroische Schicksale einer großen Vergangenheit darstellend, und der kommenden Produktion einen Weg weisend.

Und dennoch entspricht der nachwagnerische Typus der Oper so wenig den Bedürfnissen dieser Zeit, daß manche an der Existenzberechtigung der Oper für die Gegenwart Zweifel hegen. Woran liegt dies?

Man hat von mannigfachen Seiten versucht, der Lösung dieser Frage nahezukommen, und es müssen auch die verschiedensten Faktoren berücksichtigt werden, wenn man verstehen will, wie es kam, daß eine Kunstform so problematisch geworden ist, wie die Oper von heute. Man wird am ehesten der Frage auf den Grund kommen, wenn man sich Rechenschaft darüber gibt, welchem Typus einer früheren Epoche die große, pathetische Oper jener Zeit am ehesten entsprach.

Vergegenwärtigt man sich die beherrschende Rolle, welche in der nachwagnerschen Oper das Orchester spielt, so wird man, auf anderer Ebene, den gleichen Ausartungsprozeß erkennen, den man bei dem Überwuchern der Arie über den Ablauf der Handlung vor der Gluckschen Reform beobachten konnte. Wieder ist es eine Inkongruenz von Form und Inhalt. Während aber in der Oper des XVIII. Jahrhunderts die Form der Arie einen konstruktiven Halt bot, fehlte in der Oper der letzten Epoche diese Bindung. Der formale Zersetzungsprozeß, der mit dem Beginn der Romantik eingesetzt hatte, gab dem Komponisten eine Freiheit, die sich als Danaergeschenk erwies. Keiner Gesetzlichkeit mehr verpflichtet, sah er nicht im zwangsläufigen Ablauf der Dramatik das oberste Prinzip, sondern in der charakteristischen musikalischen Untermalung des dramatischen Details. Dem Augenblick und seiner Verlockung hingegeben, entschwand seinem Blick der große Zusammenhang, das Verhältnis der Masse.

Einseitig auf *Charakterisierung* durch die Mittel einer immer konventioneller werdenden Tonsprache eingestellt, verlor er die innere Beziehung zu den Gestalten des Dramas. Ob König, ob Diener, ob Held, ob Bürger redete — die Tonsprache war die gleiche, eine grundsätzliche Unterscheidung in der Behandlung der Singstimmen war nicht zu bemerken. Im Mittelpunkt dieser Werke standen gewöhnlich ausführliche Erzählungen, die, ihres visionären Charakters, den sie bei Wagner haben, entkleidet, auf der Szene nur als störendes, ritardierendes Moment empfunden werden, da ja in den wenigsten Fällen der Zuhörer an dem Schicksal der auf der Bühne agierenden Figuren innerlich beteiligt sein konnte. Da waren es nun die großen Routiniers des Theaters, die durch eine scheinhafte Natürlichkeit dem musikalischen Drama einen Weg zeigten, der sich aber bald als Sackgasse erwies; andere wieder, die durch das Mittel der melodischen Schönheit, das sie in den Vordergrund stellten, über das Problematische hinwegzutäuschen verstanden. Ganz im Wahn des Entwicklungsgedankens befangen, der nur im technischen, nicht im geistigen Belange seine Berechtigung haben kann, haben die Komponisten die Lösung des Problems durch kompositionelle Mittel versucht; durch Steigerung der gesanglichen Ausdruckskraft, durch Verstärkung und Differenzierung der orchestralen Begleitung, durch Vertiefung der psychologischen Ausdeutung des Details. Der Weg, den Gluck deutlicher noch als Wagner gewiesen hatte, war verlassen worden. Nur in einzelnen Werken jener Zeit, die in Verbindung mit dichterisch vollwertigen Texten entstanden sind, findet sich eine glückliche Verschmelzung von Form und Inhalt, oder richtiger gesagt, ein Einswerden des Dramatischen mit der Art seiner Darstellung, und diese Werke sind es auch, denen das allgemeine Urteil eine erhöhte Bedeutung für das Schicksal der Gattung zugesprochen hat; mögen sie äußerlich auch noch so verschieden sein, so verbindet sie die innere Durchdringung des Stoffes mit der musikalischen Formung.

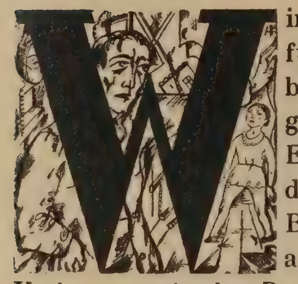
Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, welche Art der Oper für diese Zeit Berechtigung habe, so möchte ich sie dahin beantworten, daß jede Oper, in der es dem Komponisten gelungen ist, die Figuren des Dramas durch das Medium der Musik künstlerisch zur *Gestalt* zu erheben, als bedeutsam angesehen werden muß. Es ist völlig gleichgültig, auf welche Weise und mit welchen Mitteln diese Wirkung zustande kommt. Zu viel Augenmerk ist in der letzten Epoche auf das Nebensächliche der Faktur, auf charakteristisches Detail, auf literarische Assoziationen, auf Klang und Farbe, Harmonik und Kontrapunkt gelegt worden, und das Entscheidende der großen Formung der musikalischen Architektur, der eigentlichen Disposition der Kontraste vernachlässigt worden. Man interessierte sich, diese oder jene Situation, ohne an die Grenzen und Gesetze der Singstimmen zu denken, so auszukomponieren, als ob man ein reines Orchesterstück vor sich hätte; man suchte dem Orchester die Rolle eines psychologisierenden Raisonneurs zu übertragen und mutete dem Zuhörer zu, gleichzeitig auf die Vorgänge auf der Szene zu achten, und die verwickelten Motiv-Konstruktionen und Verbindungen des Orchesters zu achten; eine Zumutung, die ein unvoreingenommenes künstlerisches Genießen fast aufhob. Indem sich die Komponisten vornahmen, all dies zu gestalten, blieben ihre Absichten meist in der Sphäre des Versuches stecken, vor allem, weil die dramatische Grundlage oft mangelhaft ausgearbeitet war, und sie suchten den Mangel an deutlicher Kontur durch überreiche Farbigkeit zu ersetzen. Die Oper aber, bestimmt für große Räume, für einen großen Kreis von Zuhörern, ist keine Stätte für technisch-musikalische Experimente — es sei dies einmal mit aller Deutlichkeit ausgesprochen — sondern dient zur Verwirklichung großer dramatischer Vorwürfe, die durch das Mittel der Musik in eine höhere Sphäre emporgehoben werden. Manche Anzeichen sprechen dafür, daß das Publikum, daß die Leiter der Opernbühnen selbst sich diesen Standpunkt zu eigen zu machen

beginnen. Die Aufnahme der Opern Händels in den Spielplan der großen Bühnen, die Erneuerung der Werke Glucks, die erhöhte Pflege des Balletts, das Entstehen neuer Werke, die aus diesem Geiste geboren sind; sie alle sprechen dafür, daß die große Krise der Oper überwunden ist, und eine neue Epoche beginnt, in der die Oper wieder aus unmittelbarstem Umsetzen eines dramatischen Erlebnisses in eine musikalische Form entsteht.

Nicht der Reiz dieser oder jener Szene eines Dramas kann den Anlaß zur Komposition bilden, sondern nur die restlose Durchdringung des vorliegenden dramatischen Entwurfes — der erst den Eigenarten einer musikdramatischen Behandlung angepaßt werden muß — mit einer formalen musikalischen Disposition. So kann wieder die Oper, vom modischen Ballast einer Übergangszeit befreit, Träger großer dramatischer Ideen werden; eine Gattung für sich, die weder mit den rein musikalischen Formen Berührung sucht, noch dem gesprochenen Drama seinen Rang streitig machen will. Eigenartig im wahrsten Sinn des Wortes, wird sie wieder jenen Platz im kulturellen Leben der Nationen einnehmen, den sie zwei Jahrhunderte lang sieghaft innehatte.

DER WENDEPUNKT DER OPERNREGIE

VON PROF. DR. FRANZ LUDWIG HÖRTH



Wir sind alle der Meinung, daß in den letzten fünfzig Jahren die Kunst des Theaters sich bedeutend entwickelt habe. Es sind Mittel gefunden worden, die Wirkungen der Einzelschauspieler zu vereinigen, sie mit dem Charakter der Ausstattung und der Beleuchtung zu verbinden und das Ganze auf eine einheitliche Note abzustimmen. Und es wurde der Regisseur, früher nur der Ordner des Spiels, in einem primitiven, technischen Sinne, zum eigentlichen Komponisten des aufgeführten Theaterstücks. Während aber für das Sprechtheater jetzt ganze Generationen ausgezeichneter Regiekünstler herausgetreten sind, die als selbständige Gestalter nach ihren inneren Gesichten das äußere Gesicht der Aufführung bestimmen, erhebt sich auf der Opernbühne noch immer der Ruf nach dem Regisseur. Haben wir wirklich keine Opernregisseure, warum haben wir keine? Zwar werden immer wieder einmal Namen genannt, aber sie verschwinden bald. Aus dem einfachsten Grunde vielleicht, weil ihre Träger an einer bestimmten Aufgabe sich voll entfalten konnten, während sie vor Werken anderen Stils im Hergebrachten stecken bleiben. Manche vielleicht kommen vorwärts an die bedeutendere Stelle des großen Theaters; hier aber treffen sie auf den bedeutenden Kapellmeister und verlieren sich in seiner Sphäre wie Kometen im Kraftfelde einer Sonne. Wenige schließlich werden Bühnenleiter und vergessen über der organisatorischen Beschäftigung mit einem verwickelten Betrieb ihr Interesse an der Regiekunst, die sie zwar noch gelegentlich mit großer technischer Sicherheit, aber ohne die

leidenschaftliche Besessenheit und Konzentration ausüben, welche das echte Stigma aller wahren Regisseure ist. In der Tat, es ist seltsam; nicht nur hinter dem Kapellmeister verschwindet oft der Opernregisseur, auch der Schöpfer der Ausstattung, der „Maler“ verdeckt ihn, manchmal sogar der technische Direktor, der sich durch Einrichtung und Ineinanderordnung der Dekorationsfolgen wesentlicher Provinzen des Regiegebietes bemächtigt. Ist es nun wirklich so, daß Oper die Bezeichnung ist für eine unentschiedene, unklare Mischung verschiedenartigster Kunstwelten; daß je nach der führenden künstlerischen Persönlichkeit die Vokal- und Instrumentalsymphonie oder die rollenpsychologische Tragödie oder das Schaustück führt und wirkt? Entscheidet nur die Stärke der Persönlichkeit — Kapellmeister, Regisseur, Maler, Techniker — welchen Stempel die Aufführung einer Oper trägt, und ist es vielleicht eine Unmöglichkeit, zur Darbringung einer Oper einen führenden Kapellmeister *und* einen führenden Regisseur einzusetzen?

Richard Wagner hat mit seiner Konstruktion des Gesamtkunstwerkes für sich selber recht behalten. Seine Theorie ist nach den Bedürfnissen seiner eigenen Natur geformt. Mag man immerhin der Meinung sein, daß das Wagnersche Prinzip nur ein Spezialfall ist und seine Idee eine Grenzform der künstlerischen Kultur, an seiner wahrhaft bühnenmäßigen Ausdruckskraft und an seinem Endergebnis: der Unterordnung aller absoluten Form — musikalischen, malerischen, technischen Wertes — unter den Schau-Spieler wird heute nirgends mehr gezweifelt. An welcher Stelle steht bei diesem „Gesamtkunstwerk“ der Regisseur? Wagner spricht in seinen Schriften — ausgenommen vielleicht eine unveröffentlichte Briefstelle aus der Dresdener Zeit — nirgends über die Aufgaben des Opernregisseurs. Aber er verachtet ihn, denn er kennt ihn nur als den Urheber eines „Chaos von Ungereimtheiten und Vernachlässigungen“. Aber auch den Kapellmeister seiner Zeit mit seinen „sinnlosen

Notendehnungen und -beschleunigungen“ haßt er und lehnt er ab; die Reproduktion des Gesamtkunstwerks verlangt etwas Neues: den Gesamtleiter, und da dem rohen und ungebildeten Opernregisseur vor Wagner musikalisches Verständnis nicht wohl zuzutrauen war, steigt der Kapellmeister auf die Bühne und ordnet dort das Spiel nach den Intentionen der Musik; der Kapellmeister, nicht der Regisseur wird der Gesamtleiter des Gesamtkunstwerkes. Die Berichte über die Proben zu den ersten Ring-Aufführungen in Bayreuth (1876) geben ein klares Bild von der Art von Wagners Tätigkeit. Sie beginnt bei dem Solisten; dem Ausdrucksablauf des Schauspieler-Sängers wird alles untergeordnet, Tonbildung, Orchesterklang, Beleuchtung, nur nicht das Bühnenbild. Aber sonderbar, *Wagner dirigiert nicht mehr*. Der Gesamtleiter des Gesamtkunstwerkes scheint die Gebundenheit des Taktierens als eine Beschränkung zu empfinden; als ob er in einer Teiltätigkeit aufgehen müsse und über der einen Seite das Gesamte aus den Augen verlieren könne. Und dabei bleibt es. Wagner bleibt Opernregisseur, als Werkzeug seines Orchesterwillens sitzt ein anderer am Dirigentenpult, auch im „Parsifal“. Nur einmal noch ergreift der Feldherr, wie in seiner Jugend, das Gewehr des Soldaten; es kommt zu jener Szene, die uns Heutige wie ein Mythos anmutet: der letzte Akt des letzten „Parsifal“ (1882) soll beginnen; da besteigt Wagner, im verdeckten Orchester keinem fremden Auge sichtbar, das Dirigentenpult und hebt selber zum letztenmal den Stab. Und die „Gralstrauer“ erklingt.

Man kann sagen, daß Wagner die innere Regie der Oper geschaffen hat. Und wie bei allen Schöpfern steckt in seinen Anweisungen an die Darsteller mehr Kraft des Augenblicks und Improvisation als systematische Einsicht und Methode. „Das übelberufene falsche Pathos“ ersetzt er durch die „Anleitung zu einer natürlichen dramatischen Vortragsweise“, und seine Erinnerungen an die große Schröder-Devrient, die „keine Stimme

hatte, aber ein Genie war", halfen ihm dabei ebenso wie sein eigenes Temperament und seine Ausdruckskraft. Aber was heißt „natürliche" dramatische Vortragsweise in der Oper, wo der natürliche Ausdrucksablauf musikalisch zerdehnt wird; was heißt überhaupt „Natur" in der Kunst? Wagner muß die Formen des älteren Stils, zum Beispiel gewisse Regeln Goethes für die Schauspieler beibehalten; nur daß er sie mit dem Inhalt seines höchst persönlichen Lebens füllt. Falsches Pathos wird durch echtes Pathos ersetzt, aber die Form der pathetischen Darstellung selber wird beibehalten. Ähnlich bei dem Bühnenbild. Es wird sinnvoll, es erhält ausdrucksreichen Inhalt, aber die Form selbst bleibt die alte: imposante, daher überladene Schau. Ein eigener Gestalter — der Rhythmiker Feuerbach zum Beispiel — wird nicht berufen. Nur ein Gegenbeispiel aus seinen letzten Jahren ist bekannt. Wahnfried bewahrt die ersten Kostümskizzen zu den Blumenmädchen des „Parsifal", Rosen, Veilchen usw. mit Blumenemblemen, wie man sie vor zwanzig Jahren noch auf Dienstbotenmaskenbällen sah. Wagner war unzufrieden, er wollte Allgemeines, Vereinfachtes, und versuchte Abänderungen mit eigener Hand. Es gelang nicht; der große Musikkomödiant war kein Augenmensch.

Ein Vierteljahrhundert später trat eine neue Generation von Opernregisseuren auf den Plan, die nachzuholen versprach, was das moderne Auge auf der Opernbühne mehr und mehr vermißte. Technische Neuerungen und der ungeheuere Einfluß der Anregungen, die deutsche Künstler von den Russen empfangen hatten und selbständig weiterbildeten, änderten völlig das Gesicht des Schauspiels. Da sollte die Oper nicht zurückbleiben. „Die Errungenschaften in den Inszenierungen des Schwesterdramas sollte sie sich zu eigen machen", man strebte daher nach dem „naiven Auge auf dem Regiestuhl" und sah „keinen Wesensunterschied zwischen Schauspiel und Oper". Deshalb kamen die meisten jener Männer, welche die Oper modernisieren wollten,

aus dem Schauspiel. Die Spieloper und gewisse moderne Musikdramen zogen sie an, von Mozart höchstens der „Figaro“, Weber gar nicht. Den Monolog, Arie genannt, beeinflußten sie kaum, aber den dramatischen Dialog suchten sie aus psychologischer Interpretation der Rolle heraus zu verlebendigen, der Chor wurde, oft in ganz ausgezeichneter Weise, gelockert und individualisiert, Zwischenspiele und Aufzugsmusiken aber nach den malerischen Bedingungen des Bühnenbildes rücksichtslos gekürzt oder verdoppelt. In diesem Bühnenbild — den Ausdruck im weitesten Sinn als die Summe alles Sichtbaren gefaßt — lag der Schwerpunkt solcher Opernregie. Bildende Künstler von Ruf wurden mit dem Entwurf betraut, und die erste und wichtigste Arbeit des Regisseurs bestand darin, aus der Eigenart der aufzuführenden Oper *den* Bildkünstler zu erraten, dem diese Aufgabe am besten lag. Es ist nicht zu leugnen, daß die Arbeit jener Männer das Gesicht der Opernaufführungen in Deutschland gründlich und für immer geändert hat. Daß die Opernregie nicht in ihren Händen blieb, lag an ihrer Einseitigkeit und an ihrer Unfähigkeit, außer dem Drama auch die Musik an sich zu inszenieren. Schon kam die Reaktion, der Anspruch, das Geschehen auf der Opernszene zu bestimmen, von einer anderen Seite her, die sich unendlich viel mehr auf die Ausdrucksbedeutung der musikalischen Elemente verstand: von der Seite des dirigierenden Kapellmeisters. Richard Wagner hatte den Stab niedergelegt, um mit ganzer Person Regisseur zu sein; es fand sich eine andere Persönlichkeit von genialischen Ausmaßen, die ihr Ideal, Kapellmeister *und* Regisseur zu sein, verwirklichen und den verschiedenartigen Ansprüchen beider Gebiete zugleich genügen zu können glaubte.

Wenn Gustav *Mahler,* der schöpferische Musiker, jenen innersten Spiel- und Tanztrieb des geborenen Musikkomödianten besessen hätte, so hätte er keine Symphonien geschrieben, sondern Opern. Doch war es sicher nicht die Unbelesenheit der

Opernregisseure in der Partitur, die den Vollender der romantischen Symphonie zu eigenem Inszenieren führte. „Denken Sie, daß das ganze Weltall zu klingen und zu tönen beginnt", schreibt er über eines seiner Werke, und so hat er sich die Figuren auf der Bühne nicht nur als Stimmen zu eigen gemacht, sondern auch körperlich in ihrem Aussehen, ihren Stellungen und Bewegungen, gleichsam als letzte Ausstrahlungen der aufzuführenden Musik, *als Klangsymbole*. Für das, was über den Klang hinausging, für die Dekoration, weniger vielleicht noch in ihren Farben als ihren Ausmaßen und architektonischen Formen berief er den Maler; und es ist charakteristisch, daß es immer dieselbe Persönlichkeit war, mit der er arbeitete. Dieser schöpferische Musiker, der für sich selber Stileinheit war, vermochte die ganz verschiedenen, auseinanderfallenden Stile der Opernliteratur nur unter *einem* Generalnenner zu begreifen, wollte sie gleichsam nur in *einer* Handschrift lesen. Man hat des öfteren die Bemerkung gemacht, daß bedeutende Dirigenten, gerade mit wachsender Konzentration und zunehmendem Durchsetzen ihrer Persönlichkeit sich spezialisieren und alle anderen Stile im Sinn des einen Stils interpretieren, der ihnen besonders liegt, seien es nun die Klassiker, Wagner oder die Moderne; auf solch einheitliches Stilempfinden des Dirigenten wirken die verschiedenen Stile der Opernliteratur vielleicht nur wie die verschiedenen Temperamente in den Sätzen einer Symphonie.

Für Gustav Mahler ergab sich zunächst ein großer Vorteil. Seine Orchesternuancierung, soweit sie in Hinblick auf die Psychologie sowie auf die Aktion der Figuren vorgenommen war, konnte den Sängern direkt, möglichst schon in den Einzelproben am Klavier erklärt werden. In der Tat, gewisse musikalische Einzelakzente lassen sich auch der Orchestergruppe, welche sie spielt, nur durch die Parallele mit der dazu gehörigen Aktion auf der Bühne erläutern. Und es ist lächerlich, wenn diese dann ausbleibt. So häufig nun aber auch solche den Darsteller

leitenden Orchesterakzente und -charakteristika vorkommen oder durch den darum bemühten Kapellmeister zustande gebracht werden, so vermögen sie doch nicht, genügende Anweisung zu geben für die notwendige *Kontinuität* des Spiels auf der Bühne. Es sind Ergänzungen nötig, die auf zwei Wegen gefunden werden können, und Gustav Mahler ist sie alle beide gegangen. Einmal kann überhaupt musik-frei gespielt werden, sei es nun auf dem Wege der älteren Bewegungstechnik, sei es mit Hilfe rein schauspielerischer Ausdruckselemente. Es kommt dann zu dem, was man die „äußerliche Nuance" nennt, zur Ausschmückung mit kleinen alltäglichen Zügen, zum „Regieeinfall". Das Gebiet dieser Formen ist hauptsächlich die musikalisch kaum charakterisierte kleine Partie, auch der Chor. Es steht dem Darsteller dabei frei, aus den Mitteln eigener Phantasie erwünschte Beiträge zu leisten. Der zweite Weg ist der, daß die akzentfreie Musik so dargestellt wird, wie der Dirigierende sie empfindet. Dazu bedarf es ganz bestimmter Anweisung: der dirigierende Kapellmeister spielt vor. Es ist nun hochinteressant zu sehen, wie er das macht. Der moderne Kapellmeister schlägt vor seinem Orchester selten den Takt; er stellt vielmehr — und von Mahler ist uns das ausdrücklich bezeugt — die seelische Bedeutung der Musik rhythmisch dar und vermittelt so seinem Orchester den gewünschten Ausdruck. Diese *Dirigiergebärde,* wie man sie nennen kann, benutzt er nun zu seinen Anweisungen an die Darsteller. An Stellen starken Impulses übertreibt er sie, an Stellen der Ruhe schwächt er sie soweit ab, daß jede zeiteinteilende Bewegung aufhört und nur der Ausdruck selber beharrt.

Beide Methoden geben dem Theater nicht, was des Theaters ist. Läßt die erste die Zügel am Boden schleifen, so überspannt sie die zweite. Und beide Methoden reichen nicht bis zur Gestaltung der Dekoration, die — eine unverlierbare Errungenschaft der Schauspielregisseure — nicht nur allgemein „Stimmung" ist, sondern unlöslich mit Stand und Gang der Darsteller,

ja mit jedem Bewegungsakzent verknüpft sein muß. Der regieführende Kapellmeister muß die Dekoration irgendeiner Konvention überlassen, die ihm „schön“ dünkt, sei es nun romantische Stimmungsmalerei oder expressionistische Askese; oder er wird, wie Gustav Mahler, die Stellung des Maler-Technikers stärken und damit jene untrennbare Verknüpfung zwischen den Bewegungen der Dekoration und den Bewegungen der Darsteller vereiteln. Die Darsteller spielen *in,* aber nicht zusammen *mit* den Dekorationen.

Es ist nicht mit Unrecht bemerkt worden, daß die Vorliebe der Männer, die ein Werk zugleich inszenieren und dirigieren, sich zu solcher Betätigung den erprobten Meisteropern zuwendet, und daß für die Uraufführung komplizierter moderner Novitäten gern der berufsmäßige Regisseur herangezogen wird. Ja, daß auch bei chorreichen älteren Werken auf die Hilfe eines Choregen nicht verzichtet wird, ähnlich dem Zustande rückständiger italienischer Opernbühnen, wo der Regisseur, oft ein früherer Chorsänger, sich hauptsächlich dem Chore widmet und die Solisten außer Betracht läßt. Solche Arbeitsteilung mag lediglich ein Gebot der Zeitersparnis oder der Nervenökonomie sein; worauf es aber hier ankommt, ist, zu beweisen, daß *prinzipiell* der Künstler, der dirigiert, nicht zugleich Regie führen kann. Seine Optik ist die des musikalischen Ausdeuters der Partitur; von ihr aus sieht er den Gesang und durch diesen erst die Bewegung; Gesang und Bewegung sind, um ein technisches Bild zu brauchen, hintereinander geschaltet. Die Bewegung wird geschwächt, normalisiert, die Improvisation wird ihr entzogen; und durch die Doppelbesetzung einer Partie wird nicht die Auffassung des Werkes nach der neu hinzutretenden Schauspielerpersönlichkeit, sondern diese nach der Auffassung des Werkes umgemodelt: der Darsteller nähert sich dem Reich der Marionette, mögen auch Temperament und lebenswahres Erleben des Leiters alle Blutleere vermeiden. Aber „Lebenswahrheit ist

kein schöpferisches Prinzip". Theater ist nur denkbar als Schauplatz aktiver, nach eigenen, immanenten Bewegungsgesetzen handelnder Menschen, nicht als Tummelstätte von Klangsymbolen. Durch die Bindung des Spiels und seiner seelischen Emotionen — nicht etwa an die Forderungen der Musik, mögen sie noch so speziell sein — sondern an die Emotionen des Kapellmeisters erstarrt die Opernaufführung ebenso, wie sie sich früher durch die ärmliche naturalistische Spielnuance verflachte.

Aber schon sind Gegenbewegungen an der Arbeit, gleichsam kleine Explosionen, die verstopfte Ventile öffnen müssen, sollen sie nicht das ganze Werk in die Luft sprengen. Der Film läßt sich seine eigene Musik komponieren. Auch hier werden schon Leitmotive für Personen wie für Ideen und Gefühle erfunden und verarbeitet, aber das Spiel wird nicht nach der Musik, sondern die Musik nach dem Spiel gegliedert. Und wenn eine bekannte Oper nach filmischen Gesichtspunkten verfilmt wird, und der Komponist des Originales schreibt noch eine Musik nach dem Spiel des Films, so wird diese in der Tat nur mit den Augen, je nach dem Ablaufen des Filmstreifens dirigierbar sein.

Ernsthafter scheint ein Angriff russischer Künstlergruppen auf die Oper überhaupt. Das Theater, so meinen sie, „schleppt sich flügellahm im Formalismus des Dekadenzstiles hin". Der Kreislauf seines Blutes droht zu erstarren, weil die Bühne kein eigenes Leben führt, sondern Sklave der Literatur ist, der dichterischen wie der musikalischen. Das Theater aber „hängt überhaupt nicht organisch mit der Literatur zusammen, und seine Aufgabe besteht nicht in der Wiedergabe der Werke des Dramatikers". Auf dem Theater ist Alleinherrscher der Schauspieler, sein Ideal ist das Stegreifspiel der commedia dell' arte. So gilt es vor allem im Darstellerischen die „Opernroutine" zu bekämpfen, „die ihre künstlerische Überzeugungskraft schon lange verloren hat". Ein Schauspiel als solches soll entstehen, „nicht eine bloße Folge von Arien, Duetten, Chören und Massenszenen"; ein Schauspiel

selbstverständlich nicht im Sinne jener älteren, veralteten Naturalistik, sondern ein „neorealistisches“ Schauspiel im Sinne der modernen Bewegungsformen. Da aber diese Bewegungsformen auf weite Strecken älterer Musik mit ihren stellenweise schablonenhaften Wiederholungen nicht anwendbar sind, werden rücksichtslose Änderungen an den Texten überall dort vorgenommen, wo eben nur schablonenhaftes Spiel der Darsteller möglich scheint. Und dieser neue Text wird nach der alten Musik neu vertont, „Carmen“ wird zu „Carmencita und der Soldat“, Musik *nach* Bizet. So sieht die radikalste Reaktion aus gegen einen Opernbetrieb, dessen lebendiges Theater in archäischen Bewegungsformen erstarrt oder durch die konsequente Durchführung einer Spezialauffassung marionettiert wurde. Es ist leicht, die Russen zu widerlegen, aber unendlich schwer, den Opernbetrieb mit seinem engen Repertoire in dem lebendigen Strom stetiger Fortentwicklung zu halten. Der einzige Künstler, der hier das Steuer zu führen vermag, ist der Opernregisseur, und die heutige Krisis in der Opernregie besteht nicht darin, daß er seine Stellung zu verteidigen gezwungen ist, sondern darin, daß er erst beweisen muß, ob er sie mit Recht einnimmt.

„Die erste Aufgabe des Regisseurs ist es, die Form einer Aufführung zu finden.“ Das heißt Selbständigkeit in allem Bildnerischen, Bestimmung der Dekoration nach den Brechungen des Bühnenbodens, Brechen des Bühnenbodens nach den Bedingungen der schauspielerischen Aufgaben. Es heißt aber ebenso volle Stilsicherheit in der Stilverschiedenheit der Werke des Repertoires. Ihre Entstehungszeiten umspannen rund zweihundert Jahre, und doch sollen sie lebendiges Theater sein und kein Museum. Wer Schinkelsche Dekorationen hängt, eröffnet ein solches Museum; und ein schlechtes, wenn er sie mit elektrischem Licht anstatt mit Rüböl beleuchtet. Vor allem Maschinellen und Dekorativen aber hängt die Lebendigkeit des Theaters am Schauspielerischen, an den Bewegungsformen.

Die moderne Bewegungsphysiologie mit ihren tausenderlei Nutzanwendungen von der Sporttechnik bis zur praktischen Musikausübung hat uns ein neues Körpergefühl anerzogen und unseren Augen neue Normen für die Linien künstlerischer Bewegungsform gelehrt. Die uninteressante, illustrierende Geste ist ebenso verschwunden wie die unablässige Muskelspannung der gezierten „füllenden Armbewegung". „Lösungen, Spannungen müssen ineinander übergehen, einander ablösen, sich wellenförmig fortpflanzen, Reflexbewegungen an entfernten Teilen auslösen." Zweckmäßiges Koordinieren der Bewegungsabläufe muß dem Ausdruckswillen frei zu Gebote stehen und aus alledem eine Bewegungssymphonie sich entwickeln, die zwar streng aus der Musik ihre Antriebe nimmt, aber ihr eigenes organisches Leben in sich trägt. Ihr Schöpfer, der Regisseur, ist nicht ein behaglicher Herr im Regiestuhl, sondern ein trainierter Tänzer in Bewegungskleidung. Alle Bewegungsformen stehen ihm zu Gebot, er kann sie ebenso zum weiten Fluß einer modernen „Alkestis" dehnen wie zum knappen bürgerlichen Ausdrucksstil der „Meistersinger" zusammenziehen. Gerade die wechselnde Herrschaft der Richtungen, ja der Kunstgattungen in der Oper, beweist die Notwendigkeit einer allen Einzeltendenzen und Moden gewachsenen, souveränen Persönlichkeit.

Der Wendepunkt der Opernregie ist also nichts anderes als der Wendepunkt des Opernregisseurs. In seiner Hand liegt es, die gefährdete Kunstform der Oper *als Theater* lebendig zu erhalten. Nur dann bleibt er selber lebendig.

DER TANZ

VON OSCAR BIE



eine Kunst hat ihr Angesicht wohl so verändert im Verlaufe dieses Vierteljahrhunderts wie der Tanz. Im Jahre 1900 war unser Ballett ein dürftiger Überrest aus einer großen vergangenen Zeit und äußerst verachtet. Der Gesellschaftstanz bewegte sich in einer uralten Tradition, ohne Leben und ohne Zusammenhang mit der Zeit. Von einem künstlerischen Solotanz war überhaupt keine Rede. Heute beherrscht dieser Solotanz das ganze Feld in völlig neuen Formen. Das Ballett und die Pantomime haben eine radikale Entwicklung genommen. Der Gesellschaftstanz hat sich in seinen modernen Rhythmen dem amerikanischen Tempo der Welt leidenschaftlich angeschlossen.

Diese Veränderungen traten ungefähr gleichzeitig ein am Anfang des XX. Jahrhunderts. Ich sah um diese Zeit in Ostende die ersten neuen Steptänze. Aber erst 1913 blühte der Tango in Paris, der die große Galerie der modernen Tänze so vornehm einleitete. In den ersten Jahren dieses Jahrhunderts zog Isidora Duncan durch Europa, der man bei allem Dilettantismus ihrer Ausführung den Ruhm lassen muß, daß sie die Idee des künstlerischen Solotanzes zuerst gefunden und gepflegt hat. Er kam aus einem radikalen Herzen, richtiger radikalen Verstand, der ihr treu geblieben, während der wahre Tanz doch immer nur aus einem passionierten Körper kommt. Wenige Jahre darauf hielt das russische Ballett seinen Siegeszug und reformierte unsere Anschauung von dieser Kunstgattung ebenfalls sehr radikal, aber doch immerhin in aller Rücksicht auf die große

Technik und in einer solchen vollkommenen Einheit von Überlieferung und Revolution, von moderner Akustik und Optik, daß wir seitdem das ältere Ballett nur noch als Stil genießen können.

Die ungeheure Entwicklung, die vor sich gegangen ist, scheint sich heute etwas zu beruhigen. Es beginnt sich eine Klärung vorzubereiten, die auf bestimmte Richtungen hinzielt und bestimmte Persönlichkeiten in den Vordergrund treten läßt. Der Typ der formalen Tänzerin wird am besten durch Mary Wigman dargestellt. Ihre Kunst besteht in der äußersten Spannung körperlicher Rhythmen, die keinen anderen Inhalt haben, als eine plastische Form. Die Räumlichkeit ihres Körpers läuft in einer Folge von Stellungen ab, die seine formale und rhythmische Möglichkeit zu einem System künstlerischer Zucht erhöhen. Alles, was darstellbar ist an Wendungen des Körpers, an Bewegungen der einzelnen Teile und an ihrer Kontrapunktik, ist mit äußerster Energie ausgearbeitet worden. Vielleicht ist der Eindruck noch größer, wenn sie mit ihren Schülerinnen tanzt. Dann spielt sie die Gruppierungen und Individualisierungen verschiedener Körper in sich und gegeneinander aus, so daß eine wahre Symphonie von Rhythmen entsteht, anwachsend und abschwellend, piano und forte, ganze formale Dramen fast mathematischer Natur. Das beste Stück war das Chaos, eine meisterliche Formulierung von Motiven der Unruhe. In dieser Schule liegt das Zentrum der modernen Regie, die auf allen Gebieten des Theaters ihre formalen Wege sucht.

Ein zweiter Typ der modernen Tänzerin ist der schauspielerische. Valeska Gert ist die Führerin. Sie besitzt die Intuition irgendeiner körperlichen Erscheinung und nimmt diese Erscheinung mit der Gabe schauspielerischer Umschaltung so in sich auf, daß sie ihre Form und Kontur und Linie körperlich in den wesentlichsten Zügen nachzeichnet. Sie konzentriert also die Wirklichkeit auf ein System suggestiver Wirkungen, das den Charakter des Objekts scharf erfaßt und deutet. Es ist keine

Karikatur, die sie gibt, denn ihr Tanz ist kein Urteil, sondern eine Formel, die nicht spottet, sondern darstellt. Sie besitzt die Technik, die für diese Aufgabe nötig ist. Denn sie ist eine Gestalterin, nicht aus der Idee, sondern aus dem Modell.

Wir dürfen diese beiden Typen, die ganz entgegengesetzt sind, als Pole der modernen Tanzkunst betrachten. Sie gehen doch auf eine gleiche Grundlage zurück. Wie war die Entwicklung? Nach der Duncan, einer Theoretikerin, kam als erste wirkliche formale Revolutionärin die wundervolle Ruth St. Denis, es kamen die graziösen Wiesenthals, die den Duft des Wiener Tanzes über die Welt streuten, es kam die kunstgewerbliche Klotilde von Derp, die hieratische Sent M'ahesa, die ekstatische Bara — sie alle vergegenwärtigten eine neue Anschauung des Tanzes, die nicht mehr wie früher dem Körper künstliche Bewegungen auferlegt, sondern aus seinen natürlichen Bewegungen, aus der Wirklichkeit seines Baues, in absoluter oder in relativer Form, die Kunst ableitet. Absolute Form ist die Wigman, relative Form die Gert. Man kann sie auch intransitiv und transitiv nennen. Der Tanz hat seine Syntax, wie jede Sprache.

Dieser moderne Tanz ist im Gegensatz zur alten Schule aus jenen gymnastischen Übungen hervorgegangen, die sich über die gesamte Erde als ein Zeichen der Erneuerung unseres Körpers und einer wiedererwachten sittlichen Hygiene verbreitet haben. Man kennt die rhythmische Methode von Dalcroze, die Anatomie der Mensendieck, die kunstgewerbliche und landwirtschaftliche Ausstrahlung von Loheland und vor allem die räumliche Theorie von Laban — sie gehen alle von der natürlichen und gesunden Körperlichkeit aus, hassen jede Art von künstlicher Akrobatik und reformieren ihre Kunst aus der Echtheit des Materials und der Funktion, wie es jede moderne Kunst erfahren hat. Niemals wird die alte Technik als lautlose und stofflose Schönheit der Bewegung aussterben. Aber sie ist doch aus einer künstlichen Architektur der Glieder hervorgegangen, die heute nicht viel mehr

als den Wert einer Trainierung besitzt. Es gibt Mischungen. Nijinsky vereinigte mit seiner, der alten Meister würdigen, Springtechnik den höchsten Geist seines Berufes. Die Karsawina strömte aus den Exerzitien ihres Körpers persönlichste Anmut aus. Die Pawlowa verband mit aller Technik eine solche starke schauspielerische Begabung, daß sie allein fähig war, die Einheit beider Systeme zu verkörpern.

Das große Ballett ist in derselben Linie fortgeschritten. Es war einst ein getanztes Drama, noch immer in der Linie von Noverre, der mit der Erledigung des ältesten symbolischen Ballettes und der Einführung einer pantomischen Literatur seinerzeit den ersten Schritt zur Befreiung dieser Kunstgattung getan hat. Das konnte nicht mehr genügen. Man wollte kein Drama mehr, das statt gesprochen oder gesungen nur gemimt wird, sondern man wollte dieses Drama ebenso wie den Solotanz aus den Gesetzen des Körpers selbst entwickeln. Schon im russischen Ballett, in Strawinskys Petruschka, neuerdings auch in Fallas Tricorne, sind die Elemente gegeben, aus denen reine Körperlichkeit in allen ihren Möglichkeiten als ausreichendes Motiv der Bühnentanzbewegung verstanden wird. Einer der wichtigsten Schritte war die „Josefslegende". Der Inhalt war weniger wie in alten Zeiten ein biblisches Kapitel, als die Aufführung eines Dramas zwischen vertikaler und horizontaler Körperlichkeit, zwischen dem Mann und dem Weib, dem Heiligen und dem Sinnlichen, mit allen Zwischenstufen. Auch die „Grüne Flöte", die nach dem Texte von Hofmannsthal mit der Musik von Mozart Reinhardt seinerzeit aufführen ließ, orientierte sich bereits stark nach der absoluten Körperlichkeit und setzte an die Stelle des bloßen Märchens eine reizende Kontrapunktik gegeneinanderstrebender und miteinander sich versöhnender Rhythmen. Die Beispiele häufen sich heute schon. Das triadische Ballett von Schlemmer aus dem Bauhauskreis, oder die Nächtlichen von Max Terpis mit der Musik von Wellesz, sind Versuche in der





Richtung eines formalen oder konstruktiven Prinzips, das sich auch hier, natürlich mit mancherlei Reaktionen, gegen den Naturalismus der früheren Kunst durchzusetzen beginnt.

Was geschehen ist, überblicken wir nun im ganzen. Der künstliche Tanz ist dem natürlichen gewichen, der realistische dem formalen, der uniforme dem persönlichen. Es ist die genaue Parallele zum Gesellschaftstanz. Die Beziehung des Tanzes zur Musik ist dadurch freier geworden. Sie ist sogar so frei, daß man bisweilen nach dem Muster der Wigman die Musik ganz wegläßt, weil sie in bedeutenden Momenten des Tanzes nur dekorativ und banal wirken müßte. Doch ist das alles noch in der Schwebe. So sehr das alte System des Tanzes eine feste und schulmäßige Ordnung aus seiner Künstlichkeit geschaffen hat, so wenig ist eine Organisation der Natürlichkeit vorhanden, der Freiheit und der Persönlichkeit. Es konnte ein Lehrbuch des alten Tanzes geben, der moderne Tanz wird es niemals besitzen. Ich stehe mit der Wigman vor der Karsawina und wir lächeln uns trotz aller Modernität geheimnisvoll zu, daß diese große, alte Tradition doch niemals von den Regungen unserer Zeit überflügelt werden wird. Vielleicht dürfen wir sagen, der moderne Tanz ist mehr eine Bewegung, als eine vollkommene Kunst. Er ist eine Auslösung des formalen Prinzips, das durch unser Jahrzehnt streicht und in dem menschlichen Körper ein willkommenes Instrument seiner Expression findet. Daher die Unbestimmtheit der Grenzen, die ästhetische Problematik und die ungeheure Gefahr des Dilettantismus, aber auch der Rausch und der Fanatismus einer Entdeckung, die sich unsere Väter niemals haben träumen lassen. Die Zukunft? Ich glaube, daß diese ganze Bewegung ohne starkes persönliches Erbe in die moderne Bühne eingehen wird, vor allem in die Pantomime, die sich in unklaren Zeiten als Mischgattung von jeher des größten Interesses der Regisseure und der Musiker erfreut hat.

STREIFLICHTER
ZUM PROBLEM „AUFGABE DES DIRIGENTEN"

VON PAUL VON KLENAU



ie Generation der großen Wagner-Dirigenten ist fast ausgestorben. Bülow, Levi, Richter, Nikisch, Mottl gehören der Musikgeschichte an. Klar und eindeutig waren ihre Ziele — es galt eine Tradition zu verwirklichen, die von Wagner selbst ausgegangen war. Das Lebenswerk des Meisters enthielt auch Lebensaufgaben für die Dirigenten, ja für eine ganze Musiker- und Sängergeneration. Gleichzeitig konnte ein Steinbach Brahms Symphonien dem Publikum zugänglich machen und Löwe seine Kraft auf die Brucknerschen Werke konzentrieren. In steter Verbindung und regem Gedankenaustausch mit den großen Komponisten entstanden Traditionen, die ungeschrieben den kommenden Geschlechtern überliefert werden sollten. Die neue Kunst von damals hat auf die Wiedergabe der klassischen Musik zurückgewirkt. Wir wissen, daß Wagner selbst es unternahm, *Beethovens Neunte nach seinen Prinzipien* zu retuschieren. Bach wurde Problem — was Mendelssohn und Robert Franz an seinen Werken geändert und umgearbeitet haben, ist genugsam bekannt. Kein Zweifel: die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts war für die ausübenden Künstler, vor allem aber für die Dirigenten eine unerhört bewegte Zeit, voll von Aufgaben und Problemen.

Das neue Jahrhundert brachte neue Männer in den Vordergrund: Strauß und Mahler. Die Zeiten waren andere geworden, Umfang und Intensität des Musiklebens war gewachsen. Schon in mittelgroßen Städten fand man Orchester, welche auch

schwierige Aufgaben verhältnismäßig leicht bewältigten. So selbstverständlich war ihnen das Technische, daß Strauß durch dessen geniale Beherrschung auf dem „Zeitinstrument“ spielen konnte wie einst wohl Paganini auf seiner Geige.

In Strauß hatte sich noch einmal große Überlieferung und individuelle Genialität vereinigt. Mahlers gegensätzlichen Standpunkt aber kennzeichnet sein berühmter Ausspruch „Tradition ist Schlamperei“. Die brennende Sehnsucht nach Vollendung liegt seinem Musizieren zugrunde. Alles wird noch einmal Problem. Denn jede Leistung ist unzulänglich, angesichts des gesteckten Zieles: Vollkommenheit. Das Ethos des rastlos aufwärtsstrebenden Menschen erfüllt Mahlers Wirken.

Und wie liegen die Dinge heute? — Die technische Entwicklung ist auf dem Höhepunkt angelangt, ja er ist vielleicht schon überschritten. Eine Lebensaufgabe in dem Sinne wie in den Jahrzehnten nach Wagners Tod haben die Dirigenten nicht mehr. Die Werke Wagners, Brahms, Bruckners, selbst die von Mahler und Strauß liegen fest verankert in vorerst unantastbarer Überlieferung. Auch die Werke der klassischen Zeit, Beethoven, Mozart, Bach sind Allgemeingut geworden in dem Maße, daß man geradezu von individueller Auffassung einzelner Stellen aus ihren Kompositionen spricht.

An Stelle des Diensts am Werke tritt die herrschende Individualität.

Nicht die Gesamtheit seines Wirkens wird heute am Dirigenten beurteilt, sondern seine einzelnen Erfolge, nicht das Schaffen einer Tradition oder die durchgehend einheitliche Auffassung der Werke ist die Hauptsache, sondern die individuelle Interpretation, die in erster Linie dazu dient, die Eigenart des Dirigenten in helles Licht zu rücken. Das Werk wird immer mehr Mittel zum Zweck einer spontanen Wirkung und die Reproduktion wird allmählich Selbstzweck.

Nicht kritisch soll diese Betrachtung gemeint sein, doch liegt der Unterschied zwischen den Zielen, welche die Dirigenten einst und jetzt verfolgten, wohl auf der Hand. Augenblickswirkung: auch darin kann Starkes und Großes liegen.

Hinsichtlich des Kontakts mit der zeitgenössischen Produktion sind die Schwierigkeiten gleichfalls gewachsen. Es ist fast unmöglich, das Schaffen der Komponisten fortlaufend zu verfolgen. Dutzende und aber Dutzende von neuen Werken tauchen jährlich auf, um größtenteils ebenso schnell zu verschwinden. Ein gemeinsamer Weg ist nicht zu erkennen — atonale, polytonale, polyrhythmische, klassizistische, nachwagnerische, impressionistische Richtungen laufen durcheinander. Der Dirigent aber soll sich mit all diesen einander bekämpfenden Kunstanschauungen auseinandersetzen — und soll gleichzeitig Hüter und Erhalter der klassischen Musik sein. Wahrhaftig, keine leichte Aufgabe!

Die Bemerkungen, die hier vorgebracht werden, entspringen, wie schon gesagt, keinen kritischen Absichten. Darum sei auch nicht von jenen Mitläufern des Fortschritts gesprochen, die mittun, um mitgenannt zu werden. Nur der Wandel, welchen die Aufgaben des Dirigenten in den letzten 25 Jahren erfahren haben, sollte angedeutet werden und die kaum zu bewältigende Schwierigkeit, unsere Musik vor oberflächlichem Journalismus zu bewahren. Bei anderer Gelegenheit sollen die Tätigkeit und die Ziele des Dirigenten von heute von anderen Gesichtspunkten aus betrachtet werden. Erst im Rahmen einer ausführlichen, allgemein gehaltenen Studie über die Gesamtheit unserer Musikkultur wird es möglich sein, eine Kritik, die gewiß nicht ausbleiben kann und darf, eingehend zu begründen. Und eine solche Kritik wird ihrem Wesen nach nicht nur das Positive der heutigen Leistungen zu würdigen, sondern auch das Negative festzustellen haben.

VON DEN AUFGABEN DER SCHULE

REDE, GEHALTEN BEI DER ERÖFFNUNG DER KÖLNER HOCHSCHULE FÜR MUSIK

VON WALTER BRAUNFELS



as Wunder der Schöpfung, das wir in der ganzen Welt, wie sie gebildet vor unseren Augen liegt, in ihrem Ergebnis täglich neu, täglich zu neuer Bewunderung ermunternd vor uns sehen, dieses Schöpfungswunder, das uns in dem Reich der Ideen oft überwältigend entgegentritt — wie etwa ein Kunstwerk in völliger Neue einmal entstanden, nun für immer aller Welt Maß und Ziel oder wenigstens Freude wird — dieses Schöpfungswunder will in sozialen Gebilden sich nur selten einstellen. Städte und Staaten sind gegründet worden und vergangen, Vereinigungen und Anstalten aller Art haben ihr Beginnen und wieder ihr Ende gehabt, über einen beschränkten Nutzen hinaus haben nur solche Institute gewirkt, die in sich eine bestimmte Idee vertraten, nur deren Existenz war ein Leben und nur deren Aufhören brauchte kein Ende zu sein.

Wir sind heute versammelt, um die Eröffnung einer neuen Hochschule für Musik festlich zu begehen und fragen uns nicht ohne Bangigkeit: Haben wir Grund zu feiern, ist dies nur ein Beginnen, oder können wir uns anmaßen, etwas Schöpferisches zu schaffen? Sie werden von mir beileibe hier nicht die Antwort auf diese Frage erhalten. Aber es werden sich im weiteren Verlauf dessen, was ich sagen will, vielleicht einige Ausblicke ergeben,

wie etwa eine Schule für Musik Trägerin geistiger Welten und damit eine Lebensträgerin zu werden vermöchte.

Nun hat ein Institut wie das, dessen Eröffnung wir heute begehen, das Handwerkliche vor allem bis zur höchsten Vollendung zu lehren; wie weit kann es da von der Welt der Ideen berührt und getragen sein, wie weit kann es da selbst noch ideell auf seine Umwelt einwirken? Lauern hier nicht zwei Gefahren zugleich, daß entweder die spezialistische handwerkliche Ausbildung zu kurz kommt, oder daß in der Berührung und Reibung mit den zeitbewegenden Ideen die soliden unfraglichen Schätze der Tradition, mit denen Kunstschulen so gerne arbeiten, verschüttet werden und keine Frucht mehr bringen?

Dem ersten Einwand ist leicht begegnet: Selbstverständlich ist handwerkliche Vollendetheit Grundlage aller Kunst; das Handwerkliche kann also gar nicht genug gepflegt werden; aber im Hinblick auf einen geistigen Zweck wird auch die Technik schon vergeistigter. Der wahre Entwicklungsweg des Menschen geht immer vom Speziellen ins Allgemeine, und durch die vollkommene Ausbildung einer Fähigkeit kann der Mensch auch zu einem größeren Horizont gelangen. Die Gefahren der Technik liegen lediglich auf einer *spezialistischen Einstellung;* die spezialistische Einstellung ist es, die unsere Zeit verödet. So wie der Handarbeiter, je nachdem wie seine Tätigkeit ist, einseitig und unharmonisch in seinem Körper entwickelt werden muß, nicht anders wird auch bei einer spezialistischen Einstellung zu geistigen Werten der Geist einseitig verbildet. Diese Gefahr ist auch immer erkannt worden; man hat den Jüngern der Kunst, indem man sie historisch und praktisch, so gut man es verstand, mit den Werken unserer Meister vertraut machte, einen Schatz als Hut gegen einseitiges, unorganisches, mechanistisches, technisches Interesse auf den Weg gegeben. Indem man dieser Gefahr so entgegentrat, war aber doch eine andere noch nicht beseitigt. Anders schien die Schule, anders das Leben seinen Weg

zu gehen und nichts Lebendiges wollte der Schule entströmen. Wie wollen wir diesen Gefahren begegnen? Bleibt nicht als alleiniges Mittel, daß die Schule ganz der Zeit sich öffne? Auch dieser Weg ist, besonders in den letzten Dezennien und insbesondere auf dem Gebiete der bildenden Kunst und Architektur, versucht worden und fast immer gescheitert. Vom Unorganischen, Speziellen her, das so stark der Ausdruck unserer Zeit ist, ist man den Dingen genaht. Man hat geglaubt, einen Menschen zu fassen, wenn man seinen Buckel analysiert hatte und mußte bald erkennen, daß täglich ein neuer Ausdrucksbuckel wuchs und stand bald wieder, einer fremden Welt selbst *fremd* geworden, verlassen da.

Damit sind wir aber jenem Gebiete nahe, auf das mir für einen Augenblick zu folgen ich Sie bitten will: Was ist zeitlich gebunden und bedingt, was überzeitlich in der Kunst; was ist neu und was ist schöpferisch, was ist erschaffen und was nur begabt geformt?

Ohne Zweifel spielt in unserer Zeit der Gedanke an Begabung eine ganz falsche Rolle. Statt daß man auf künstlerische Werte eingestellt ist, auf die Loslösung der künstlerischen Werte von der Persönlichkeit des Schöpfers, aufs Eindringen durch ein Werk in eine *künstlerische Welt,* sucht man in Werken vor allem die Persönlichkeit des Künstlers zu erkennen. Diese von grundauf romantische Einstellung macht aber den Künstler zum abhängigen Spielball seiner Zeit. Die Zeit wandelt sich; welch armseliges Verfahren, den schöpferischen Geist von der Zeit her zu begreifen! Ist uns Homer dadurch mehr, daß wir uns über die kulturellen Strömungen der alten Griechen informiert haben? Gewinnen Augustinus, Dante, Shakespeare durch unser Wissen über ihre Zeit? Wohl ahnen wir, wenn wir sie lesen, ihre Zeit, aber eben gerade nur so viel, als in den Werken aus dieser Zeit ewig geworden ist.

Ich sprach zu Ihnen zu Beginn von dem Schöpfungswunder

im Reich der Ideen und stelle nunmehr dem Schöpferischen das Neue entgegen. In keiner Zeit hat man so verzweifelt wie in der unserigen nach neuen Mitteln zu einem neuen Ausdruck gesucht.

Aber oft hatte man den Weg organischer Weiterentwicklung einer Sprache dabei verfehlt, die nicht umsonst unsere Sprache ist, nämlich Laut gewordener Ausdruck unserer inneren geistigen Struktur; und zwar immer dann, wenn man von außen nach innen ging, fühllos von der Materie her, die, wenn sie nicht von einem geistigen Zentralpunkt aus beherrscht ist, nur materielle Reaktionen auf die Umwelt zuckend wiederzugeben vermag. Wie anders waren da in ihrer Zeit die Werke des späten Beethoven kühn. In ihnen ist das geistige Ereignis, das hinter ihnen steht, von ungeheurer Spannung, es ringt nach einem Ausdruck, der sich oft nur explosiv äußern kann; ein schier unbegreiflich dichtes geistiges Gewebe, ungezählte geistige Einfälle sind es, die diese Werke bilden; zeitlos stehen sie da, ein Wunder, ein schöpferisches.

Sollen wir also nun doch an der Zeit vorüber schauen? O nein, dann träte ja das ein, was ich früher gesagt, daß die Schule wie in Lebensfremde ein Eigendasein führte und so auch nicht Wertvermittlerin auch für ihre Zeit zu werden vermöchte. Das Verhältnis zur Zeit ist im Gegenteil das Problem, von dessen Lösung Nutzen und fortdauernde Wirkung der Schule abhängen wird. Die Zeit nämlich, so wenig als solche sie schöpferisch formend ist, ist doch als Material Schaffende fortwährend am Werk; aber nicht in dem Sinne, wie sie in der Mode am Werke ist, die kulturlich nur die äußersten Bezirke des Daseins umfaßt; sondern indem sie in gehender Bewegung das, was vorherging, mit dem, was kommt, durch das „Heute“ verbindet, lebt sie von der Tradition. Sonst wäre ja das Heute ein Zufall und wäre am nächsten Morgen schon tot; nie möchte die Zeit Sprache werden, sie wäre nur Mode. Die Zeit lebt von der Tradition, sagte ich, weil eben, was wir jetzt als Tradition empfinden, einmal

lebendiges Heute war. Sie selbst ist lebendig von dem Strom durchströmt, der von dem, was Leben war, zu dem, was Leben wird, fließt, und so ist sie selbst ein Stück Leben. Die Zeit ist das Reifende, was nottut gesagt zu werden; niemand kann aus Willenskraft in seiner Sprache gegen sie an; denn es ist kein Zufall, daß die Sprache sich verändert, aber nie kann in der Sprache der Musik, wie in den Wissenschaften etwas widerrufen werden. In den Wissenschaften überholt das Neue das Alte überall dort, wo es sich um Wirklichkeit handelt, in der Kunst aber handelt es sich um Wahrheiten, darum kann das Neueste das Älteste nie negieren. Wäre die Schaffungskraft der Kunst abhängig vom neuen Material, so wäre sie endlich; denn die Töne sind gezählt. Doch die geistigen Einheiten, die die schöpferischen Ideen ausmachen, sind unendlich. Der Klassizist ist ja nicht darum schwach, weil er mit altem Material arbeitet, sondern weil er keine Schöpfungskraft hat, die Mittel zu beleben.

Ich kehre zu unserem Ausgangspunkt zurück und möchte eine frühere Frage nun so fixieren: Kann die Schule als schöpferischer Faktor in das geistige Leben eingreifen? und ich antworte: Sie kann es, wenn es ihr gelingt, Erkenntnis der Grundlagen der Wertewelt, wie sie in den ewigen klassischen Werken ausgedrückt ist, zu verbinden mit Erkenntnis des Überzeitlichen in dem zeitlich Bedingten der Schöpfungen des Heute.

Aber die Schule kann dies nicht von sich allein. So wie zu einem religiösen Akte es nicht genügt, daß Gott sich von oben herabneigt, sondern nötig ist, daß der Mensch nach seinem Vermögen sich aufschwingt, Gott so nahe zu kommen, als er von sich aus nur kann: ebenso kann kein Lehrender von sich aus allein vermitteln, wenn nicht der, der belehrt werden soll, selbstschöpferisch, was er an Lebenskraft in sich trägt, dem Lehrenden helfend entgegenbringt. Ich glaube an die Kräfte der heutigen Jugend, ich glaube, daß wir sie mit Recht nicht nur als Stoff, sondern, wie sie uns entgegentritt, auch schon als ein Stück

Form empfinden. Ich glaube, daß uns heute mehr wie in einer früheren, äußerlich glücklicheren Zeit eine Kraft aus der Jugend entgegenströmt, aus der wir selbst Kraft zu gewinnen vermögen, wenn wir sie nur richtig einfangen. Die Stadt Köln und der Staat Preußen haben uns einen fruchtbaren Boden zur Bestellung übergeben; ich hoffe und ich glaube es, daß wir eine reiche edle Saat aus diesem Boden nicht nur ziehen können, sondern auch ernten werden. Möge, im Bunde mit der jungen Universität Köln, die neue Hochschule für Musik eine Stätte sein zur Erwerbung und Entwicklung geistiger Spannkraft in der Jugend; dann wird sie in dem Kosmos geistigen und künstlerischen Lebens nicht nur anregend und bildend, sondern auch Richtung gebend wirken.

MUSIKWISSENSCHAFT

VON DR. ERWIN FELBER

Oswald Spengler übt in seinem „Untergang des Abendlandes“ übermäßig scharfe Kritik an unserem Wissen um die Weltgeschichte, die im wesentlichen die letzten Jahrhunderte des Abendlandes behandelte und alles andere in Anmerkungen verweisen möchte: „So denkt der Neger, der die Welt in sein Dorf, seinen Stamm und den ‚Rest‘ einteilt.“ Aus dieser „Negerperspektive“ wurde noch vor wenigen Generationen die Musikwissenschaft betrachtet. Vor genau hundert Jahren veröffentlichte Georg *Nägeli* seine Vorlesungen über Musik. In der Dreizahl der „anlaufenden, gleichlaufenden und auslaufenden Rhythmen“, welche eine „Erhebung, Schwebung oder Niedersenkung des Gefühls“ bewirkten, erblickt er „das ästhetische Grundgesetz der Tonkunst“, innerhalb derer er die sieben Perioden Johann Sebastian Bachs, Carl Philipp Emanuel Bachs, Haydns, Mozarts, Clementis, Pleyels (!) und Beethovens unterscheidet. Im Kampfe gegen alles Programmatische verdonnert er die Klassiker und meint, Haydn hätte sich in der Schilderung des Chaos in der Schöpfung zum „Guckkastenmann“, Beethoven in der „Schlacht bei Vittoria“ zum „Feuerwerker“ herabgewürdigt.

Noch vor zwei Generationen wußte man wohl verschiedenes von den griechischen Theoretikern, aber kaum etwas von der griechischen Musik, man tat sich viel auf die Kenntnis zu gute, daß im Lehrplan der mittelalterlichen Klosterschulen die Musik zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie — also den Wissenschaften von den Zahlenverhältnissen — als „Quadrivium“ dem „Trivium“ Grammatik, Dialektik und Rhetorik gegenüber-

stand, man besaß unklare Vorstellungen von Kirchengesang und Messe und deren Wandlung zum niederländischen A-cappella-Gesang, man ließ die richtige Musik mit Bach und Haydn beginnen, gleichsam in voller Rüstung dem Haupte irgendeines Musikgottes entspringen, man war von der Alleinherrschaft Europas überzeugt und ging über das „Geheul der Wilden" zur Tagesordnung über, die sich auf den Zusammenhang der Musik mit Ästhetik, Mathematik und Physik beschränkte. Allmählich wagten sich zaghaft die historisch-philosophischen Untersuchungen hervor und noch im Jahre 1883 klagte Philipp Spitta: „Die Kunstwissenschaft ringt, wenige Zweige derselben ausgenommen, noch mit allen Schwierigkeiten der Anfängerschaft." Es war die Zeit, da die Musikwissenschaft endlich ihr Recht auf eigenes selbständiges Dasein erkannte. Ein Jahr später gründeten Chrysander, Spitta und Guido Adler die *„Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft"*, in welcher sich Adler in strenger Sachlichkeit über „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" und über ihre Hilfsdisziplinen erging. Nun eroberte sich die Musikwissenschaft die Universitäten, zunächst in Deutschland und Österreich, wo heute selbst die kleinsten Universitäten zum mindesten Musiklektorate haben, später auch im übrigen Europa und in Amerika.

Seit etwa einem Vierteljahrhundert erfolgt an den Universitäten Hand in Hand mit der Errichtung von Lehrkanzeln auch die Einführung von *collegiis musicis* und praktischen Musikkursen, wie anderseits an den höheren Musikschulen nicht nur Kurse über Musikgeschichte, sondern auch für praktische Pflege der alten Musik eingeführt wurden. Durch diese fruchtbare Wechselwirkung von Theorie und Praxis wurde es möglich, über das historisch ästhetische Chaos der früheren musikgeschichtlichen Werke hinweg, zur exakten Forschung überzugehen. Mit Hilfe der alten Theoretiker enträtselte man die alten Notenschriften, man schuf Gesamtausgaben und stellte neben den

Göttern der Tonkunst die Heroen fest, Komponisten, die, von der Warte einer mehr oder weniger begrenzten Ewigkeit aus betrachtet, zweitrangig sein mögen, jedoch als führende Geister ihrer Zeit neue Formen und neue Ausdrucksmittel anbahnten. Man kennt heute einigermaßen die Geschichte der Formen und die *Seele der verschiedenen Epochen,* deren *Werden und Wechseln, Gestalt, Tempo und Dauer. Das Erklären und Bestimmen von Kunstwerken,* wie es Guido Adler und andere Forscher seit rund einem Vierteljahrhundert in den Seminaren kultivieren, hat reife, reiche Früchte gezeitigt. Man merkt dies auch am Geist der Biographistik. Man vergleiche nur Werke wie Aberts Neubearbeitung von Jahns „Mozart", welche alle Errungenschaften der historischen Forschung nutzt, oder Paul Bekkers auf Kretzschmars „Hermeneutik" fußenden Untersuchungen über Gustav Mahler und Richard Wagner mit älteren Biographien und man wird den Fortschritt von der oberflächlich *pragmatisierenden* Beschreibung zur *psychologischen* Vertiefung erkennen. Immer weiter wurde das Arbeitsfeld: Hugo *Riemann* durchfurchte so ziemlich alle Gebiete der Musikforschung, ein unermüdlicher Ackersmann, der stets darauf bedacht war, das Erträgnis seiner Arbeit auch der praktischen Musik dienstbar zu machen und der im „Musiklexikon" ein unentbehrliches, gar nicht mehr weg zu denkendes Sammel- und Nachschlagewerk seiner Wissenschaft schenkte. Guido *Adler* rührte in seinem „Stil in der Musik" an die naturwissenschaftlichen Grundprobleme der Kunstwissenschaft und sein großzügiges von den Anfängen bis zur Moderne reichendes „Handbuch der Musikgeschichte" kann — in seiner gemeinverständlichen Darstellung, die nur ein Vorteil ist — als vorläufige Zusammenfassung der Ergebnisse der Musikforschung gewertet werden.

Manches wurde in den letzten 25 Jahren erreicht, vieles mußte — nicht zuletzt unter den Folgen des Weltkrieges — mißlingen oder Stück- und Flickwerk bleiben. Die internationale

Ausgabe eines *„corpus scriptorum de musica“* mit Hilfe des Zusammenschlusses der Akademien der Wissenschaften mußte zurückgestellt werden, die *internationale Musikgesellschaft* mußte sich auflösen, ihre Zeitschrift, ihre Sammelbände, ihre hochbedeutsamen Kongresse und deren wichtige Resolutionen nahmen ein Ende und die Zeitschrift der *deutschen Musikgesellschaft* vermochte nur teilweise Ersatz zu schaffen. Um so wertvoller ist die vom fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg herausgegebene Vierteljahrsschrift *„Archiv für Musikwissenschaft“*. Und als notwendige Ergänzung der österreichischen Forschertätigkeit seien die *„Beihefte“* der *„Denkmäler der Tonkunst in Österreich“* genannt, welche seit einem Jahrzehnt regelmäßig erscheinen und einen notwendigen Kommentar zu den Denkmälern bringen. Hier wurden grundlegende Arbeiten über die Kompositionstechnik der Meister der verschiedenen Epochen veröffentlicht. So kennzeichnet der Wiener Gelehrte Wilhelm *Fischer* hier in seiner tief schürfenden „Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stiles“ die Wandlung vom Barock mit seinem „aus Basso ostinato-Sätzen und der Monodisierung polyphoner Gebilde hervorgegangenen Fortspinnungstypus“ zum Liedtypus in der Melodik der Wiener Klassiker. Rudolf *Ficker* beschäftigt sich in den Beiheften mit der Chromatik des XIV. bis XVI. Jahrhunderts und mit der Kolorierungstechnik der Trienter Messen.

Die Denkmäler selbst, die zuerst von *Chrysander* angeregt wurden, sind gleichsam das illustrierende Bildermaterial zur älteren Musikgeschichte. Erst sie schufen die notwendigen Voraussetzungen für eine Kenntnis der Geschichte der Messe oder der Motette, erst jetzt verstand man die Wandlungen in der Kunst der Troubadours oder des Meistergesanges, in der Entwicklung des Liedes oder der Sonate. Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich, welche unter der Leitung Guido Adlers auf mehr als 30 Jahrgänge und auf mehr als 60 Bände angewachsen sind,

bringen Werke für Chor und Orchester, für Klavier und Orgel, für Laute und andere Instrumente. Man erhält hier Einblick in die Werkstätte kleinerer Meister, welche stilbildend ihrer Zeit vorauseilten, etwa in die Klavier- und Orgelwerke Frobergers, deren Ricercare die ausgebildete Fuge vorbereiten, oder in die Kompositionen der Wagenseil, Monn, Schlöger, Starzer und G. A. Reutter, in welchen man den Vorhof zum Heiligtum der Wiener Klassiker betritt. Durch die Kenntnis dieser vorklassischen Meister wurde die klaffende Stillücke zwischen Barock und Wiener Klassikern, wenn auch nur notdürftig und vorläufig, geschlossen, wie anderseits Werke von Albrechtsberger, Michael Haydn oder Dittersdorf wertvolle Vergleiche mit Zeitgenossen der Klassiker ermöglichen. In der Ausgabe der „Trienter Codices" mit ihren geistlichen und weltlichen Werken von Dufay, Okeghem, Dunstable, Binchois usw., welche zur Entwirrung des Gewebes der Mehrstimmigkeit beitrugen, in Jacobus Gallus' Motettenwerk „Opus musicum" oder in Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus" sind unschätzbare Werte der Vergangenheit uns wiedergegeben. — Selbstverständlich ist die Denkmälerarbeit nicht auf Österreich beschränkt. In den von Adolf Sandberger geleiteten *„Denkmälern der Tonkunst in Bayern"* hat unter anderem Hugo Riemann die für die Stilbildung so wichtigen, viel umstrittenen *Mannheimer Symphoniker* herausgegeben, die Werke von Richter, Filtz, Holzbauer und insbesondere vom alten Stamitz. In den *„Denkmälern deutscher Tonkunst"* sind unter anderen Johann Christoph Bach und Philipp Emanuel Bach, Buxtehude, Graun, Hasse, Haßler, Kuhnau, Prätorius, Telemann und Zachow erschienen. Und ebenso gibt es, wenn auch nicht in gleich reicher Auswahl, französische, englische und dürftige italienische, ja selbst spanische, polnische und den neueren Komponisten gewidmete skandinavische Denkmäler. Besonders wichtig sind die schon im XIX. Jahrhundert erschienenen *Denkmäler der Niederländer,* welche sich Gesamtausgaben der Werke

Sweelinks, Obrechts, Josquin de Prés' und Orlando di Lassos zur Ehrenpflicht gemacht haben. Im Zusammenhange mit den Denkmälern muß noch auf die von André *Mocquereau* geleitete, überaus wertvolle *„Paléographie musicale"* der Benediktiner von Solesmes hingewiesen werden, ohne welche Peter Wagner seine genialen Werke über den gregorianischen Choral — wohl eine Keimzelle der ganzen abendländischen Musik — und über die Messe nie hätte schaffen können. Freilich bedürfen sie dringend der vergleichenden Ergänzung durch die noch viel zu wenig untersuchte orientalische christliche Kirchenmusik einschließlich des mit zahlreichen Fremdkörpern durchsetzten jüdischen Synagogalgesanges. Abgesehen von den „Denkmälern" gestattete die fortschreitende philologisch immer exaktere Kleinarbeit in der Musikwissenschaft *Gesamtausgaben* der musikalischen Großmeister zu schaffen, welche durch kritische Vergleichung verschiedener Lesarten und dank dem historisch geübten Stilgefühl der Bearbeiter den Intentionen der Komponisten oft weitgehend gerecht werden. Und *Jahrbücher* einzelner — leider nur zu weniger — Tondichter liefern zu den Werken gleichsam einen fortlaufenden Kommentar.

So hat die Musikwissenschaft im Laufe der letzten Jahrzehnte in ihrer Materialsammlung der Kunstwissenschaft nachgeeifert, welche die Objekte der bildenden Kunst im Original oder in einer Reproduktion jederzeit zur Stelle hat. Freilich können die alten Tonstücke nie so populär werden, wie die alten Bilder, schon darum, weil der Laie die ursprüngliche Notation nicht lesen, sich unter der Übertragung in moderne Noten nicht viel vorstellen kann und historische Konzerte als praktische Erläuterung eine ebenso kostspielige wie undankbare Sache sind. Schon die Herausgabe eines alten Werkes bietet oft unsägliche Schwierigkeiten, etwa in den Fragen der Akzidentien, der Ligaturen, der Taktstriche, der Textunterlage und der Reduktion der Werte. Und nun erst die Aufführung: da gilt es zunächst, das Werk richtig zu

besetzen, historische Instrumente zu beschaffen oder durch möglichst stilgerechte jüngere zu ersetzen, das Orchester zu reduzieren oder zu retuschieren, richtig empfundene Kürzungen vorzunehmen usw.... Immerhin ist das Interesse für die alte Tonkunst im Wachsen begriffen und wird noch weiter wachsen, wenn nur eine richtige Kunstpolitik der maßgebenden Faktoren es versteht, immer mehr alte Meister durch wohlfeile Ausgaben und volkstümliche Aufführungen populär zu machen. Die Musikwissenschaft sollte populär werden wie die Kunstwissenschaft. Ist sie doch durchaus keine Geheimlehre, welche mit exakten Methoden und umständlichen Messungen der Kunstwerke beginnt, sondern schon im Glauben oder Aberglauben der Primitiven an geheimnisvolle musikalische Kräfte liegt der Anfang ihrer Erkenntnis, sie ist so alt wie das musikalische Wissen überhaupt und hat bei den orientalischen Kulturvölkern schon im zweiten vorchristlichen Jahrtausend Musiktheorien ausgebildet, deren gründliche Durchforschung noch aussteht.

Mannigfache Fäden spinnen sich von der Musikwissenschaft zur Kunstwissenschaft. Wenn auch mehr optisch gerichtete Zeitläufe mit mehr akustisch orientierten Perioden abwechseln und die Entwicklung in der bildenden Kunst meist vorauseilt, so herrschen doch überraschende Übereinstimmungen, vor allem in den Übergangszeiten am Abschluß einer Epoche, welche mit Niedergang und Decadence durchaus nicht verwechselt werden dürfen. Wie sich im XVII. Jahrhundert in der Musik die Motive vereinheitlichen, beziehungsweise an Stelle des Nebeneinanders der Motive eine Über- und Unterordnung tritt, so erfolgt in der der Musik vorauseilenden Malerei, wie Wölfflin in seinen „*kunstgeschichtlichen Grundbegriffen*“ ausführt, schon früher „die Auflösung der selbständigen Funktion der Einzelformen und die Herausbildung eines dominierenden Gesamtmotivs“. Und wie in der Musik schrittweise an Stelle der Polyphonie die Einheit und Logik der Harmonie und durch die Harmonie und das Orchester-

kolorit eine einheitliche Raumgestaltung und eine weisere Verteilung von Licht und Schatten erfolgt, so tritt in der Malerei schon im XVI. Jahrhundert an Stelle des Nebeneinander von Farben ohne systematischen Zusammenhang „die Einheit, das heißt eine Harmonie, wo sich die Farben gegenseitig in reinen Kontrasten balancieren". Das klare offene Nebeneinander hört auf, „die Farben scheinen in einem gemeinsamen Grunde zu ruhen, in dem sie manchmal versinken, bis zur völligen Monochromie". Und im XVII. Jahrhundert tritt „an Stelle der einzelnen Farbenpointen der farbige Zweiklang — es kann auch ein Dreiklang und Vierklang sein — der das Bild unbedingt beherrscht". Lionardo da Vinci hatte in seinem „Traktat von der Malerei" die dem Auge gegenüberstehenden Dinge, wie sie allmählich hintereinander folgen und in ununterbrochenem Zusammenhang eins das andere berühren, irgendwie mit den Tönen verglichen, die eigentlich alle in eins aneinanderhängen, aber doch von den Musikern in einigen wenigen Abstufungen von Ton zu Ton angebracht wurden. Also auch er beschäftigte sich, wenn auch in einer heute kaum mehr möglichen Form, mit der Gleichförmigkeit der Schwesterkünste, die nicht erst in unserer Zeit im Impressionismus, Expressionismus usw., sondern immer wieder im jeweiligen Wechsel von Klassik und Barock in den verschiedenen Epochen fühlbar wird, so sehr auch die künstlerischen Ideale selbst mit den Epochen wechseln.

Wie steht es nun mit der Periodizität der Entwicklung, mit den Perioden der Höhe und der Tiefe, mit dem Wechsel von Ebbe und Flut in der Kunst, was wissen wir über Zufall oder Notwendigkeit? Der Naturforscher August Weismann meint, daß Schärfung der Sinne, Erhöhung der Intelligenz und Benützung der Tradition die Musik auf ihre heutige Höhe gebracht hat, und die Erfahrung lehrt, daß vielfach Neugierde und Not die Veranlassung ist, eine innere Ursache in ihrer äußeren Auswirkung zu beschleunigen. Not und Neugierde haben auch in der

Renaissance beim Aufbau der Oper und der Erfindung der Monodie mitgespielt, welche äußerlich mit altgriechischen Hypothesen experimentiert, die sie freilich im Spiegel der eigenen Zeit erschaut. Gleichsam aus der Theorie wurde hier eine Praxis geboren, jedoch nur, weil die polyphone Kunst überreif, ihre Technik in den kompliziertesten Künsten abgenützt war und darum die Geburtsstunde einer neuen Kunstrichtung schlagen mußte. Πάντα ῥεῖ lehrte Heraklit und πόλεμος πατὴρ πάντων. *Der Entwicklungsgedanke, der „Kampf ums Dasein"* und vor allem die *Vererbung,* sie müssen auch die Tonkunst beherrschen. Nach welchen Regeln freilich, das wissen wir nicht, denn das *planmäßige Zuchtexperiment* der Naturwissenschaft ist nicht anwendbar, wir können nicht — etwa durch Inzucht von Musikern bestimmter Richtung — verschiedene Formen kultivieren und variieren. Ja, wir wissen nicht einmal, was Vererbung — Gleichheit der Nachkommen mit ihren Eltern — in musikwissenschaftlichem Sinne bedeutet, was hier unter einer „Generation" oder unter einer „dominanten" oder „rezessiven" Eigenschaft zu verstehen ist. Gerne spricht man ja auch in der Musikwissenschaft von konservativer und progressiver Vererbung, von Selektion, von Variabilität. Man betont die Änderung der Formen unter dem Einfluß der Umwelt und geänderter Lebensbedingungen, die Erhaltung und Verbesserung des Zweckmäßigen und das Aussterben des Unzweckmäßigen im Kampf ums künstlerische Dasein. Man redet von der Bastardierung verschiedener Formen, von Atavismen, ja selbst von geschlechtlicher Zuchtwahl, in diesem Falle die Anlockung nicht des Weibchens, sondern des Publikums durch grelle Klangeffekte, dekorative Wirkungen und dergleichen! Busoni hat das Schlagwort von der „neuen Klassizität" geprägt, die Chromatik einer nahen Vergangenheit gemahnt an jene des Principe di Venosa und anderer Madrigalisten, die jüngste polyphone lineare horizontale Entwicklung ebenso an die alten Niederländer, wie die junge Heterophonie an ostasiatische

und russische Stimmführung, in der ein Thema gleichzeitig mit seinen Varianten in den verschiedenen Stimmen erscheint. So beobachtet man immer wieder die *Wiederkehr des Gewesenen in anderer Erscheinungsform aus einem anderen Zeitgeist,* ohne daß es bisher gelingen konnte, die innere natürliche Gesetzmäßigkeit zu ergründen. In der Naturwissenschaft wissen wir seit Kenntnis der „Mendelschen Regeln", daß sich innerhalb gewisser Grenzen Art-Verschiedenes paart und daß dann aus der Bastardierung der Elterngeneration in der zweitnächsten Generation nach feststehenden Aufteilungsschlüsseln sowohl die Bastardtypen sich fortpflanzen, als auch die ursprünglichen Elterntypen wieder rein „herausspalten". Es wäre ein glänzender Sieg der *Kunstwissenschaft,* wenn man auch hier in ferner Zukunft *naturwissenschaftliche Methoden* anwenden, die Aufspaltung voraussehen, dominante und rezessive Eigenschaften feststellen könnte.

In der Zusammenarbeit mit der Naturwissenschaft und in der Gemeinsamkeit mit der bildenden Kunst in einer Art *„Gesamtkunstwissenschaft"* wird die Musikwissenschaft noch manches Rätsel zu lösen haben. Andere Rätsel sind schon der Lösung näher, seitdem durch die exakte Messung so etwas wie ein *Experiment* möglich ist, seitdem der *Phonograph* gleichsam ein Abbild der musikalischen Wirklichkeit bietet, welches mit dem „Appunnschen Tonmesser" auf jede Tonhöhe, durch Übertragung der Tonkurven auf eine gerußte Trommel auf jede Tonlänge gemessen und derart in mathematischen Tabellen in einem Archive aufbewahrt werden kann. Alexander *Ellis,* der Vater der vergleichenden Musikwissenschaft, hat schon im Jahre 1885 über exakte Messungen von Skalen der verschiedensten Völker berichtet. Er teilte die Oktave in 1200 Cent und errechnete so die absoluten Tonhöhen und die Intervallverhältnisse bis auf ein Hundertstel eines Halbtones genau. Ja selbst komplizierte heterophone Gebilde Siams wurden von Carl *Stumpf* gemessen

und in der Orchesterpartitur notiert. Dieses objektivierende Verfahren steht in geradem Gegensatze zu Kretzschmars in der griechischen Affektenlehre wurzelnden Hermeneutik, welche den Sinn und Ideengehalt zu ergründen sucht, welchen die Formen, Rhythmen, Intervalle und Richtung der Melodik umschließen. Bezeichnet doch Kretzschmar als das vornehmste Ziel der Musikgeschichte das Ästhetische! Nun findet die alte Ästhetik durch die moderne Psychologie und Ethnologie die glücklichste Ergänzung. Ja die Psychologie hat schon manches erschaut, wofür die zünftigen Historiker blind waren. Stumpf und *Hornbostel* haben eine *Mannigfaltigkeit an Rhythmen* erschlossen, von der früher selbst der kühnste Phantast sich nicht hätte träumen lassen. Wir haben die *Trommelrhythmen* kennen gelernt, ein sprachliches Verständigungsmittel der Primitiven auf große Entfernungen hin — jede rhythmische Gruppe, deren komplizierte bis an die Grenze des Irrationalen reichende Struktur mit freiem Ohre gar nicht zu erfassen ist, hat hier ihre eigene sprachlich begriffliche Bedeutung — wir haben Einblick in die rudimentäre Mehrstimmigkeit der Polyrhythmik genommen, in welcher verschiedene Rhythmen gegeneinander geführt werden — was Milhaud übrigens in seinem Ballett „L'homme et son désir" glücklich abgeguckt hat — wir haben hier die Heterophonie erfahren, das Variieren eines Themas in den übrigen Stimmen, eine Art Fortspinnung und musikalische Umdeutung des ornamentalen „Musters ohne Ende" der bildenden Kunst, wir haben hier Quinten- ja selbst Sekundenparallelen — ganz wie in der Moderne — Bordone und ostinate Bässe kennen gelernt und so kam Hornbostel in die Lage, das Rätsel, das über der Entwicklung der Mehrstimmigkeit im frühen abendländischen Mittelalter lag, auf Grund seiner bei den Primitiven und Exoten gesammelten Erfahrungen psychologisch zu lösen. Auch sonst zeigen sich früher ungeahnte *Zusammenhänge, etwa zwischen indischer Notenschrift und Tabulatur, zwischen der Moduslehre des Mittelalters*

und den rhythmischen Typen der indischen „Tala“, welche sich mit den indischen Melodietypen der Ragas durch freie Umgestaltung zu immer neuen, und doch im Grunde alten Weisen verbindet. Was für den Inder die Ragas, sind für den Araber ungefähr die Maqamen (für den Orientalen bestehen ja zwischen Komponieren und Variieren nur unscharfe Grenzen). So erhalten wir *neue Einblicke in die Psychologie der Melodiebildung und in die Psychologie des Ornaments,* zugleich in die *Entstehung der Skala,* die ja selbst wieder zunächst ein Melodietypus ist. Fernab von der von Harmonie gezeugten und wiederum Harmonie zeugenden diatonischen Skala lernen wir im fernen Osten die auf dem Prinzip der mathematisch räumlichen Teilung basierenden *„Distanzskalen“* kennen, welche die Oktave in fünf oder sieben gleiche Teile teilen. (Distanzskalen sind ja übrigens auch Debussys freilich noch immer harmonisch fundierte Ganztonskala und die chromatische Skala, soferne sie nicht bloße Material-, sondern richtige Gebrauchsskala ist, wie in Schönbergs „Zwölftonsystem“.)

Hat die vergleichende Forschung der praktischen Musik in der Melodik, Akkordik und Rhythmik, in der Klein- und Feinkunst der Formen und Ausdrucksnuancen neue Bahnen gewiesen, so hat sich die *Instrumentenkunde* durch die psychologische und ethnologische Forschung erst recht auf sich selbst besonnen. Früher gliederte man ziemlich willkürlich die Instrumente in Streich-, Blas- und Schlaginstrumente und wies fremde überseeische Instrumente in ein Museum, wo sie dank der Unkenntnis der Sachverständigen langsam zu Grunde gingen. Auch da haben Psychologie und Ethnologie Wandel geschaffen. Bernhard *Ankermann* war vielleicht der Erste, der sich in seiner Studie über *„afrikanische Musikinstrumente“* im „ethnologischen Notizblatt“ eingehend mit den Fragen nach Herkunft, Wanderungen und Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten, und namentlich *nach der Art, nach der Familienzugehörigkeit* beschäftigte. Später haben dann Hornbostel und Curt *Sachs,* dem

wir auch das bekannte „Reallexikon der Musikinstrumente“ und ein Instrumentarium Indiens und Indonesiens verdanken, systematisch eine Klassifikation der Musikinstrumente vorgenommen, auch in der Anlage und Anordnung der Instrumentenmuseen weiß man heute besser Bescheid. Mit großer Gründlichkeit hat Hornbostel die verschiedensten außereuropäischen Instrumente gemessen, von Kirgisen, von den Pangwe und den Wanyamwezi Afrikas, von den relativ noch primitiven Kubus auf Sumatra. Er untersuchte Panpfeifen Brasiliens und fand hier nicht nur relativ die gleichen Tonverhältnisse, sondern auch absolut die gleichen Tonhöhen wie auf einer alten in Peru ausgegrabenen Tonpfeife und eine ähnliche Übereinstimmung fand er zwischen den Panpfeifen der Salomoinseln und des westlichen Polynesien einerseits, Perus und Boliviens anderseits. Derlei Zusammenhänge gehen in ihrer Bedeutung weit über die Musikwissenschaft hinaus. Ein solches akustisches Kriterium kann man, wenn es von noch anderen ethnologischen Parallelen gestützt wird, durchaus nicht mehr als einen Zufall werten, sondern man erkennt daraus eine ursprüngliche Kulturgemeinschaft zwischen diesen weit entfernten Ländern, so ähnlich wie etwa Fritz Graebner aus der Ähnlichkeit des Kalenderwesens in Ostasien und in altamerikanischen Kulturen auf ursprüngliche Zusammenhänge schließt. Solche Instrumente sind nicht nur durch die Verteilung der Fingerlöcher kostbare Überreste einer entschwundenen Musikkultur, die in ihnen ihre Skalen, also ihre Melodien, konserviert hat, sondern sie sind auch *Zeugen verflossener Wanderungen über Land und Meer und damit Wegweiser in die allgemeine Kulturgeschichte.*

Die vergleichende Musikwissenschaft ist auch imstande, die eitle Irrlehre vom „musikalisch Schönen“ zu erschüttern. Sie sagt uns, daß der Wohlklang den Menschen nicht in die Wiege gelegt wurde, da sie in ihrem primitiven Stadium ebensowohl in organalen Quinten und Sexten, wie auch in Septimen und Sekunden gesungen haben. Der Vergleich unserer Kunst mit den

ganz anders gearteten orientalischen Kulturen — ihnen allen fehlt die entwickelte Harmonie, die dritte musikalische Dimension der Tiefe, gleichwie der orientalischen Malerei der entwickelte Hintergrund! — unsere wachsende Kenntnis von der Musik der Primitiven, die das Kindheitsstadium der Musik widerspiegelt, und die Beobachtung unserer eigenen Kinder, die ja nach dem biogenetischen Grundgesetz auch musikalisch — wenn auch noch so flüchtig — die Entwicklung ihres Stammes durchmachen müssen, alle diese Erfahrungen finden ein mächtiges Echo in der jüngsten Musikentwicklung. Das Zwölftongesetz und die immer kleineren Zwischentöne in der Melodik, die vertikal ungehemmte, den Durdreiklang und seine harmonischen Beziehungen mißachtende Polyphonie, das Wegtrachten von der in der Melodik begründeten Tonika-Dominanten-Harmonik zur freier orientierten Harmonik und schließlich zur vorwiegend klangverstärkenden Akkordik, die von strengen Fesseln ins freitaktische flüchtende Rhythmik, die freieren, im Zeichen der Variation stehenden Formen und die Komplikation der Tonalität, dies alles ist schon dagewesen.

*

Die Erforschung der Naturgesetze der Tonkunst, damit im Zusammenhange die Vergleichung der Musik mit ihren Schwesterkünsten im Rahmen einer Gesamtkunstwissenschaft, die Beschäftigung mit der Kinderpsychologie um der Erforschung der musikalischen Anlage und individuellen Entwicklung willen, intensivstes Studium der exotischen und primitiven Kulturen, bevor sie europäisiert und damit ausgerottet sind, die Messung ihrer Melodien und Instrumente, die Beobachtung ihrer Bräuche, ihres Gesamtkunstwerkes und innerhalb dessen des Tanzes — das scheinen mir für die nächste Zeit unaufschiebbare Bedürfnisse der Musikwissenschaft zu sein. Sowie kein Kunstwissenschaftler ohne Photoapparat arbeiten kann, so sollte jeder Musikwissen-

schaftler in der phonographischen Technik ausgebildet sein. Selbstverständlich müßten diese Arbeiten durch *internationale Zeitschriften für Gesamtkunstwissenschaft und Musikpsychologie, musikalische Völkerkunde und vergleichende Instrumentenkunde, sowie für Kirchenmusik des Okzidents und des Orients* erleichtert werden. Kein Zweifel, daß daraus auch die abendländische historische Forschung — etwa die frühe Rhythmik und die Notationskunde — Nutzen ziehen werden. Die Historie selbst weist ja noch manche beträchtliche Lücke auf — so wissen wir noch wenig über die Frühzeit der Oper und der Instrumentalmusik oder über das wahre Wesen des Oratoriums und namentlich die gründlichste Bestandaufnahme der Musikschätze aller Adels- und Klosterbibliotheken und Archive dürfte nicht länger hinausgeschoben werden — aber im großen ganzen ist sie doch in sich gefestigt und so scheint mir wieder einmal ein Wandel in der musikwissenschaftlichen Methodik bevorzustehen. *Das Auf und Ab der Stilbewegungen, deren Beweggründe und notwendigen Folgeerscheinungen, die Wechselbeziehungen und immer neuen Umgruppierungen der musikalischen Elemente* werden, wenn überhaupt, nur innerhalb einer *vergleichenden Musikwissenschaft,* welche über den begrenzten Horizont des Abendlandes hinaus die ganze musikalische Welt in ihre Betrachtungen einbezieht, erforscht werden können.

Dabei wird die Musikwissenschaft den Zusammenhang mit der lebendigen zeitgenössischen Musik niemals verlieren dürfen. Sie wird die vielfältigen Versuche unserer Übergangszeit als solche werten müssen, denn gerade der Historiker weiß um die voreiligen Fehlurteile der Zeitgenossen. Wenn wir Plutarchs „de musica" Glauben schenken dürfen, so tobte schon bei den Griechen im sechsten und fünften vorchristlichen Jahrhundert der Kampf zwischen Reaktion und Moderne. Plutarch stellt Heraklides Pontikus und Glaukos, welche an der Tradition festhalten, einerseits dem Polymnestos, Thaletas und Sakadas gegenüber,

welche noch nicht die „Grenzen des Schönen" überschritten hätten, und anderseits den rücksichtslosen Krexos und Timotheos und anderen Dichterkomponisten, die um Publikumsgunst buhlen, absichtlich auf Neuerungen ausgehen und sich zu virtuos gebärden. Schon damals die wohlbekannten Schlagworte von heute: *Grenzen des Schönen, Musikmoderne, Virtuosentum!* Und doch vermochte sich die griechische Musik noch Jahrhunderte lang weiter und höher zu entwickeln (bis mit der Knechtung Griechenlands durch die Mazedonier der Verfall der Kunst eintrat, ungefähr zu der gleichen Zeit, die ein Aufblühen der Theoretiker und der griechischen Musikwissenschaft brachte). — Wie damals ist auch heute die Tonkunst keineswegs erschöpft, doch vielleicht an einem Ruhe- und Wendepunkt angelangt und die kühnen Entdeckerfahrten der Forscher kreuz und quer bis in die dunklen, entlegensten, schier unzugänglichen Gebiete der Tonwelt haben nie geahnte Ergebnisse gezeitigt. Hoffen wir, daß eine immer tiefere *wechselseitige Durchdringung von Musik und Musikwissenschaft* Theorie und Praxis in gleicher Weise befruchten werde!

MUSIKALISCHE VOLKSBILDUNG

VON PAUL A. PISK



Sehnsucht ist das Symptom der Erfüllung. Dieser Ausspruch des großen Naturwissenschaftlers Bölsche kann auf die Volksbildung, besonders aber auf das Bedürfnis der Massen nach musikalischem Verstehen angewendet werden. Seit dem Zeitalter der Romantik ist die Volksmusikkultur in stetem Rückgang begriffen. Damals, zur Zeit des „Knaben Wunderhorn“ gab es noch eine Verbindung zwischen Kunst und Volk. Die Beziehung zwischen den sogenannten niederen Schichten und den gebildeten Ständen war hergestellt, da alles, was in dem damaligen behaglichen Lebenstempo auf Musik Bezug hatte, in Kunstwerken sich niederschlug, die von der Allgemeinheit verstanden wurden. Die scharfe Abgrenzung der Klassen, die um die Mitte des XIX. Jahrhunderts einsetzte und die Unterdrückung der unteren Schichten durch das Bürgertum, haben das Volk der Musik völlig entfremdet. Dazu kam, daß die früher noch gepflegte Hausmusik gänzlich von der Konzertmusik abgelöst wurde. Geldmittel für den Konzertbesuch standen dem Arbeiter ebensowenig zur Verfügung, wie die Möglichkeit, sich selbst musikalisch zu betätigen. Trotzdem blieb die Sehnsucht nach Musik im ganzen Volke verwurzelt. Nicht der Wunsch sich zu unterhalten, bestimmte seine Grundeinstellung zu dieser Kunst, sondern der Wille, der Musik innerlich nahe zu kommen. Die einzige Volksgemeinschaft, die zu *allen* Zeiten diesem Willen entgegenkam und Sinn für musikalische Massenpsychologie besitzt, ist die *Kirche*. Ihr Einfluß als musikalische Bildnerin darf nicht gering geschätzt werden. Die katholische

Messe steht ebenso wie der evangelische Gemeindegesang auf hohem künstlerischen Niveau, beschäftigen sich doch die größten Tonmeister immer auch mit geistlicher Musik. Da die überwiegende Mehrheit des Volkes am Gottesdienste teilnimmt, ist der Kirchenmusik auch die mächtige Resonanz einer wahren Volkskunst gesichert. Nur ihre Zweckgebundenheit bringt es mit sich, daß der Wille der Massen zur Musik auch andere Wege sucht.

Die musikalische Volksbildungsarbeit nimmt gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts ihren Anfang. Sie geht zunächst vom Bürgertum aus, das zuerst noch, mochte es sich liberal oder konservativ nennen, dafür gesorgt hatte, daß seine Vorrechte auch auf den geistigen Gebieten unangetastet blieben, dann aber zur Erkenntnis gelangt war, daß seine eigene Kultur dringend der Zuführung frischen Blutes bedürfe. Zu jener Zeit wurde auch der Begriff der modernen Großstadt für die Bildungsbewegung maßgebend. Kleinbürger und Proletarier, die in immer größerer Zahl beieinander wohnten, forderten ihr Recht auf Kulturgüter. Die Verbreiterung des bürgerlichen Konzertbetriebes, Einführung gelegentlicher, später regelmäßiger populärer Konzerte, Gründung von Volksopern stellen die ersten Versuche dar, den Kunsthunger der Massen zu stillen. Trotzdem wurde durch diese Einrichtungen nicht viel erreicht. Das Volk lehnte die Art der bürgerlichen Musikübung aus seiner Weltanschauung heraus ab. Es fühlte, daß die Konzertsäle wohl Kunstgenuß und Unterhaltung, jedoch nicht Wissen vermitteln konnten und daß eine eigene tätige Anteilnahme an der Musikkultur unmöglich wäre, so lange nicht dafür gesorgt sei, daß die grundlegenden Erkenntnisse über das Wesen und die Pflege dieser Kunst Allgemeinbesitz geworden sind. In den Großstädten entstanden daher, aus dieser unausgesprochenen, aber allgemein fühlbaren Sehnsucht geboren, in kurzer Frist nach der Jahrhundertwende eine große Zahl von Vereinigungen, die dem Volk theoretische Musikbildung auf

wissenschaftlicher Grundlage — natürlich stets in volkstümlich verständlichem Gewande — vermitteln sollten und bedeutende Kunstwerke in systematischer Auswahl vorzuführen hatten.

Die Volksbildungsanstalten, die durch das Bürgertum gegründet wurden, sind vor allem *Schulen und Bibliotheken.* Sie sind zunächst darauf angelegt, den Unbemittelten die Möglichkeit zu geben, dasselbe zu hören, zu lesen und zu lernen, wie die Besitzenden, in weiterem Sinne also der bestehenden Kultur, deren Charakter nicht geändert wird, eine breitere Basis zu verleihen. Dieses Unternehmen wird allerdings dadurch gehemmt, daß die wirtschaftlichen Verhältnisse und die geistigen Anlagen des Arbeiters eine restlose Angleichung an die bürgerliche Kultur nur in Einzelfällen erlauben. Nichtsdestoweniger besitzen die *Volkshochschulen* den größten Wirkungskreis in der Erziehung zur Musik. Auch die öffentlichen *Bibliotheken* und die seit den letzten Jahren fast allgemein zugänglichen staatlichen, städtischen und privaten Musiksammlungen sind als musikalische Bildungsfaktoren nicht zu unterschätzen.

Mit der zunehmenden politischen Macht und geistigen Reife der Arbeiterschaft beginnt die Bewegung für eine neue Volksmusikkultur auch in ihren eigenen Reihen sich auszubreiten. Einige bedeutende Organisatoren versuchen unter Beibehaltung der Form der bürgerlichen Kunstpflege deren Inhalt für einen größeren Ausschnitt des Publikums zu bestimmen. Es werden also nur Theaterstücke oder Musikwerke gespielt, die den Zuhörern aus dem Volke etwas bedeuten können. Hierher gehört die Einrichtung von *Arbeiter-Symphoniekonzerten,* und die Bestrebungen der *freien Volksbühnen.* Es ergab sich bereits nach wenigen Jahren, daß die Physiognomien solcher Veranstaltungen anders wurden, als die der sonst gebräuchlichen und daß man sich immer mehr den Bestrebungen annäherte, die von den unteren Klassen selbst ausgingen und den Zweck verfolgten, sich den Zugang zu den Kulturgütern aus eigener Kraft zu erschließen.

Die verschiedenen politischen Volksparteien gründeten (in steigender Bedeutung allerdings erst nach der Revolution, die dem Weltkrieg folgte) *zentrale Bildungsstellen* (auch Bildungsausschüsse oder Kunststellen genannt), die die gesamte Kunstpflege zu überwachen und auch selbständig neuzugestalten haben. Die Arbeiterschaft selbst hat gleichfalls tätig eingegriffen, um die eigene musikalische Erziehung zu fördern. Die *Sängerbewegung,* die eine gigantische Zahl von ihr Angehörenden zusammenfaßt, ist hier ebenso bahnbrechend, als die Schar der Volksvereinigungen für Instrumental- und Orchesterspiel. Auch die musikalischen *Lehranstalten,* in denen Volksgenossen selbst für die Bildung anderer sorgen (Volkskonservatorien), unterstützen diese Bestrebungen.

Es erweist sich demnach als notwendig, die Begriffe Volksbildung und Arbeiterbildung zu scheiden, wie dies Josef Luitpold *Stern* in seinen Schriften zum ersten Male durchgeführt hat. Die Volksbildung hatte das Ziel, die überlieferten Kulturgüter der Allgemeinheit zu vermitteln, ohne sie abzustufen oder in ihrem Bildungswert und ihrer Beziehung zur Wesensart des Aufnehmenden zu prüfen. Die Arbeiterbildung soll den Geist der Massen nicht nur wissenschaftlich und künstlerisch erhellen, sondern dazu fähig machen, alle Kulturergebnisse vom eigenen Klassenstandpunkt aus gesehen in sich aufzunehmen und nach der eigenen Weltanschauung umzuformen. Eine musikalische Arbeiterbildung sucht erst tastend nach neuen Wegen, die neutrale musikalische Volksbildung jedoch hat schon allenthalben eine ungeahnte Ausdehnung angenommen.

VOLKSHOCHSCHULEN

Unter diesem Sammelnamen faßt man die verschiedenen Volksbildungsvereine zusammen, die bald den Namen „Volksheim“, bald „Urania“, tragen, in Deutschland meist „Volkshoch-

schule“ heißen. Diese Anstalten stehen im allgemeinen völlig auf neutralem Boden und werden von den Angehörigen *aller* Berufsklassen besucht. Das Unterrichtssystem ist vollkommen ausgebildet; es ändert sich entsprechend dem Charakter der Bevölkerung der einzelnen Städte, besitzt aber im wesentlichen überall die gleiche Anlage. Während noch vor etwa zehn Jahren mehr oder weniger unorganische Kurse und Einzelvorträge in den Schulen der Städte abgehalten wurden, oder gar Wanderlehrer von Ort zu Ort reisten, um in den Gasthäusern von Bildung zu sprechen, besitzen die Volkshochschulen heute in mehr als vierzig Städten Deutschlands eigene Gebäude. Die musikalischen Vorträge müssen mit Rücksicht auf die Tagesbeschäftigung der Besucher auf die Abendstunden zusammengedrängt werden. Um einen möglichst umfassenden Überblick zu geben, ist fast ausnahmslos das Drei-Stufen-System eingeführt. Die Volkshochschule muß zugleich Volks-, Mittel- und Hochschule sein. Der Lehrplan umfaßt als Elementarkurse Notenlesen und allgemeine Musiklehre, Stimmbildung und Chorgesang. Für die Mittelstufe ist Harmonielehre und Musikgeschichte vorgesehen, die Oberstufe besteht aus Spezialkursen über einzelne Komponisten, über musikalische Stilperioden sowie Formanalysen von Kunstwerken. Nach dem Muster der Seminare an den Hochschulen gibt es überdies auch musikalische Fachgruppen, in denen die Werke und ihre Darstellung gemeinsam besprochen und eine gründliche Kenntnis des gesamten Wissensgebietes vermittelt wird. Diese Fachgruppen sind an den deutschen Volkshochschulen zu Arbeitsgemeinschaften umgeformt worden. Die Erkenntnis, daß der Dauererfolg nur durch gemeinsames Erarbeiten der Materie erreicht werden kann, hat diese Umgestaltung bedingt. Ein Vortrag oder Kurs, der dem Hörer, auch wenn er noch so aufmerksam Anteil nimmt, nur fertige Ergebnisse der Forschung von einem Wissenschaftler berichten läßt, kann nie eigene Mitarbeit ersetzen. Die Volkshochschule Berlin zum Beispiel hat schon seit 1919 nach dem

Muster der skandinavischen Volkshochschulbewegung diese Gemeinschaften eingeführt. Lehrkörper und Hörerschaft sind gleichmäßig in der Leitung vertreten, die Stadtgemeinde, die Bildungsorganisationen der Arbeiterschaft, Vertreter der Gelehrtenwelt und des freien Volksbildungswesens beteiligen sich in gleicher Weise daran. Über die dortigen praktischen Kurse (Hausmusik) wird später zu berichten sein, da diese schon zu den selbständigen Bestrebungen des Volkes gehören. In Wien wurde bereits 1907 ein großes Volksbildungshaus geschaffen. Hier waren auch, durch den berühmten Historiker Dr. Ludo *Hartmann* angeregt, schon 1895 volkstümliche Universitätskurse eingerichtet worden, in denen Hochschullehrer zur Allgemeinheit sprachen. Diese Einrichtung hat sich über den ganzen europäischen Kontinent verbreitet. Das Wiener Volksheim, das in fünf Stadtbezirken arbeitet, hat sein Gegenstück im Hamburger Hause, dessen Organisation nach den letzten Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung eingerichtet ist. In Leipzig befindet sich das große Arbeiterbildungsinstitut, das zwar parteimäßig geführt ist, jedoch auch Volkshochschulkurse in sich schließt. Durch die internationalen Bildungskonferenzen der sozialistischen Parteien, bei welchen den Fragen der musikalischen Erziehung großes Gewicht beigelegt wird, ist es auch in romanischen und angelsächsischen Ländern zur Errichtung ähnlicher Institute gekommen.

Die Tätigkeit der Volkshochschulen beschränkt sich nicht nur auf die Lehrkurse, sondern diese Anstalten versuchen auch durch *künstlerische Darbietungen* in großer Zahl erzieherisch zu wirken. In einem bestimmten Zeitraum werden dort alle Kunstschöpfungen des In- und Auslandes, die Bildungswert besitzen, zur öffentlichen Aufführung gebracht. Zu diesem Zweck stehen jeder Anstalt jährlich etwa zwanzig bis achtzig Musikabende zur Verfügung, die in eigenen Sälen abgehalten werden. Abgesehen von Konzerten, deren Programm, sei es nun instrumental oder vokal, nie nach den Wünschen der Ausführenden, sondern immer

nach dem Plan der Anstalt entworfen wird, kommen auch Opern in konzertmäßiger Form, kleinere Chorwerke und Orchesterstücke zur Aufführung. Der Tanz fehlt nicht und die Musik dient auch als belebendes Element für Veranstaltungen der Schwesterkünste, etwa literarische Abende. Beziehungen ergeben sich hier durch Textdichter und Zeitstimmungen. Feste, die durch Gebundenheit an einen bestimmten Tag gegeben sind, werden von allen Kunstgattungen bestritten und so aufgebaut, daß der Weg zu einer neuen Festkultur gezeigt wird. Einleitende Vorträge und Erläuterungen sorgen dafür, daß das dargebotene Kunstwerk allgemein verständlich wird. Der Unterschied der Anlage gegenüber dem bürgerlichen Konzertbetrieb liegt klar zu Tage. Hier im Volkshaus gilt es gleich, von *wem* ein Werk wiedergegeben wird, wenn nur die Aufführung künstlerisch einwandfrei ist. Es kommt also darauf an, *was* man dem Volke vorspielt. Daß sich auch berühmte Künstler immer wieder mit Begeisterung dazu bereit erklären, an den Volksinstituten zu wirken, hängt mit der Struktur der Hörer zusammen. Es gibt hier kein Kritteln, keine Blasiertheit und keinen gesellschaftlichen Nebenzweck des Konzertbesuches. Unvoreingenommen und musterhaft diszipliniert nimmt der Volksstudent das Kunstwerk auf. Er dankt dem Künstler begeistert für seine Vermittlung und findet rascher als das konservative Publikum der bürgerlichen Konzerte den Anschluß an die neue Kunst, da er weder durch gesellschaftliche Tradition noch durch Vorurteile verbildet ist. Natürlich ist die Verantwortung der Organisatoren eine ungeheure, da sich die Massen im allgemeinen bis jetzt noch kein selbständiges Urteil über den Wert eines neuen Kunstwerkes bilden können.

BIBLIOTHEKEN UND SAMMLUNGEN

Die Volkshochschulen haben als Lehrmittel ihre eigenen Bibliotheken, die den Hörern für das Selbststudium zur Ver-

fügung stehen. Natürlich sind darin auch Musikwerke vertreten, die einen beträchtlichen Teil des Gesamtbestandes bilden. Auch die großen Leihbibliotheken der Städte haben seit einer Reihe von Jahren Musikabteilungen eingerichtet. Die erste dieser Musikvolksbibliotheken wurde 1882 in Paris errichtet, 1904 folgte Frankfurt am Main, 1905, unmittelbar vor Wien, München. Begründer der deutschen volkstümlichen Musikbibliotheken ist der kürzlich verstorbene Münchner Musikschriftsteller Paul *Marsop*. In der Wiener Zentralbibliothek wurden 1903 etwa 13.000 Bände entliehen, 1910 bereits über 100.000. Die Zahl der Entlehnungen ist auch in den späteren Jahren, trotz eines kleinen Rückschlages während des Krieges, in stetem Steigen. In den Volksbibliotheken werden nur hochwertige Werke, Lieder, Klaviermusik, Kammermusik und Bühnenwerke sowie Orchesterpartituren verliehen. Die Statistiken ergeben, daß die Entlehnungszahlen der Opernauszüge am höchsten sind, daran schließen sich die Instrumentalwerke der Klassiker und Bearbeitungen von Orchesterwerken. Von Operetten wird nur insoweit Gebrauch gemacht, als deren musikalischer Wert den Zeitgeschmack überdauert. So entlehnen die Volksstudenten gerne Offenbach, Johann Strauß, Millöcker und Suppé, während die modernen Tanzoperetten, nach denen in den bürgerlichen Leihinstituten am meisten gefragt wird, unbegehrt bleiben. Als wertvolle Behelfe für die musikalische Volksbildung dienen auch öffentliche und private Sammlungen, sofern sie allgemein zugänglich sind. Hiezu gehören die ehemaligen Hofbibliotheken, große musikwissenschaftliche Sammlungen der Städte und Länder und endlich solche von musikalischen Körperschaften, wie etwa die der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

ZENTRALBILDUNGSSTELLEN

Die allgemeinen Aufgaben der Kunststellen bestehen darin, die Volksmassen anzuleiten, den Kunstgenuß bewußt mit ihren

Klasseninteressen in Einklang zu bringen. Sie betätigen sich zunächst auf dem Gebiete des *Theaters*. Haben sie die Möglichkeit, durch regelmäßige Beiträge ihrer Mitglieder eine eigene Bühne zu erhalten, so hat sich diese als „Freie Volksbühne" selbständig ausgestaltet. In Deutschland bestehen heute über 400 freie Volksbühnen, die in einen großen Verband zusammengefaßt sind, der von Berlin aus geleitet wird. Ihnen steht der katholische Volksbühnenverband des Rheinlands gegenüber. An allen diesen Bühnen wird künstlerisch Außerordentliches geleistet. Auch in Wien waren die Volksbühnenvorstellungen vor dem Kriege berühmt. Natürlich werden nur solche Stücke gespielt, die Bildungswert für das Volk besitzen. Auch Opernaufführungen für die Arbeiter, wie zum Beispiel in Wien die „Zauberflöte" schon 1908, sind durch die Volksbühnen zustande gekommen. In Städten, wo eigene Volksbühnen fehlen, sind die Zentralbildungsstellen gleichfalls zu bedeutenden Faktoren des Kunstlebens geworden. Theater und Konzerte können heute im allgemeinen nicht mehr auf den Besuch der Volksmassen verzichten; nun vermitteln die Kunststellen den Bühnen regelmäßig den Absatz eines beträchtlichen Teiles ihrer Karten, die zwar für die Kunststellen im Preise stark verbilligt sind, deren Erlös aber für die Institute infolge der Quantität stark ins Gewicht fällt. Die Leiter der Bildungsstellen nehmen natürlich nur dann Karten ab, wenn sich der Inhalt des aufzuführenden Werkes im Einklang mit den Tendenzen derjenigen politischen Partei befindet, welche die Kunststelle vertritt. Die Kunststellen waren es auch, durch welche sich die politischen Volksparteien nach dem Umsturz den Zutritt zu den großen, repräsentativen Bühnen, namentlich den ehemaligen Hoftheatern, erkämpften, eine Errungenschaft, die in Skandinavien und Frankreich schon vor dem Kriege erreicht worden war. Die Zentralstellen sorgen auch für die Musikpflege des Volkes durch Abhaltung von Symphoniekonzerten, Kammermusikabenden, Solistenveranstaltungen auf

allen Gebieten der Instrumental- und Vokalmusik sowie durch Aufführung von Chorwerken. Durch künstlerisch wertvolle, dem Inhalt einer Feier angepaßte Programme wird Festkultur erreicht. Das ist besonders bei den an gewissen Gedenktagen immer wiederkehrenden Konzerten deutlich. Die Naturfeste des Jahres (Frühlings-, Ernte-, Winterfeiern) werden ebenso durch Wiedergabe bedeutender Kunstwerke verschönt wie politische und literarische Gedenktage. Kann eine Zentralbildungsstelle Veranstaltungen nicht selbst durchführen (wie wenn etwa kleinere Verbände in Landstädten sich künstlerisch betätigen), übernimmt sie wenigstens die Vermittlung entsprechender Kunstkräfte und die Gliederung der Programme. Viele Kunststellen geben ebenso wie die Volksbühnen Zeitschriften für ihre Mitglieder heraus, welche einführend, belehrend und unterhaltend zugleich sein sollen. Der Leipziger „Kulturwille" gehört ebenso hierher wie der in Wien erscheinende „Strom".

Werden die Konzertveranstaltungen der Bildungsinstitute regelmäßig in eigener Regie durchgeführt, spricht man von Arbeiter-Symphoniekonzerten. Diese Einrichtung ist heute allgemein verbreitet. Je nach den Verhältnissen des Ortes wird das System dieser Konzerte geändert. In den rheinischen Industriestädten ist es üblich, Generalproben oder Wiederholungen der städtischen Symphoniekonzerte verschiedenen Berufs- oder Arbeitervereinigungen zuzuteilen. Hier kann allerdings die Programmbildung noch nicht von der Zentralbildungsstelle beeinflußt werden. Das geschieht ausschließlich in Wien, wo es dem Leiter der Kunststelle, dem unter größten Schwierigkeiten für die Vereinigung von Kunst und Volk kämpfenden *Dr. D. J. Bach* gelang, schon im Jahre 1905 regelmäßige Arbeiter-Symphoniekonzerte zu schaffen, die seither einen beständigen Aufstieg genommen haben. Ihr Leitspruch, nur das Beste in bester Ausführung zu bieten, konnte bald erweitert werden. Heute tritt man in diesen Konzerten für die neue Musik ein, fördert

aufstrebende junge Künstler, denen man den Weg in die Öffentlichkeit zu erleichtern versucht. Programme und Ausführende werden besonders sorgfältig zusammengestellt. Schon 1911 konnte man es wagen, ein großes neues Chorwerk, die „Messe des Lebens“ von Frederick *Delius,* unter der Leitung von Franz *Schreker* den Arbeitern vorzuspielen. 1913 wird *Furtwängler,* der damals ein kleiner Kapellmeister in Lübeck war, als Dirigent eines Arbeiter-Symphoniekonzertes in Wien entdeckt. Zu diesen Symphoniekonzerten gesellen sich klassische und moderne Kammermusikabende und Aufführungen von Volksmusik. Das Publikum, das nicht nur musterhafte Aufmerksamkeit, sondern auch künstlerischen Geschmack zeigt, ist heute schon imstande, die problematischen Werke der neuen Musik aufzunehmen. Man hat Schönberg im Arbeiter-Symphoniekonzert gespielt, er hat dort, wie selten sonst, begeisterten Beifall geweckt. Die Arbeiter spüren den ethischen Kern eines Kunstwerkes deutlich und reagieren auf Kitsch fast einmütig ablehnend. Besondere Erwähnung verdienen die Programmbücher zu diesen Konzerten, die allenthalben ihrer bildenden Einführungen wegen geschätzt sind.

*

Stärker noch als das Musikhören führt das *Musizieren* selbst zum Musikverständnis des Volkes. Daher müssen diejenigen Faktoren der musikalischen Volksbildung gesondert in Betracht gezogen werden, die aus der Beschäftigung der Menge mit der Musik entspringen. Das Volk pflegt den Gesang, den Tanz und das Lautenspiel. Klavier und die übrigen Instrumente sind bei den unteren Schichten weniger verbreitet. Die Musikpflege der Volksmenge selbst gliedert sich in die der *Jugend* und die der eigentlichen *Vokal-* und *Instrumentalmusikvereinigungen,* endlich in die Erziehungsbestrebungen der Volkskonservatorien. Vom Gesangsunterricht der Volks- und Bürgerschulen herkommend,

singen die Gruppen der Jungen, seien es nun die bürgerlichen „Wandervögel“ in Deutschland oder die „jugendlichen Arbeiter“ Volks- und Kampflieder; sie begleiten sich meist selbst auf der Laute und tanzen zuweilen auch im Reigen. Musik und Gesang sind hier in der Gemeinschaft verwurzelt. Es bedarf also nur der Leitung in bestimmte Bahnen, um die Jugendbewegung für eine neue Volksmusikliteratur auszunützen. Fritz *Jödes* Bestrebungen haben auf diesem Gebiete bereits weite Kreise gezogen.

DIE SÄNGERBEWEGUNG

vom Volke selbst geschaffen, hat ungeahnte Bedeutung erlangt. Vor mehr als fünfzig Jahren entstanden neben den bürgerlichen Männergesangvereinen die ersten *Arbeitergesangvereine,* darunter auch 1863 auf Anregung Lassalles, der „Sängerbund“ in Frankfurt am Main. Diese Organisationen waren zunächst geistige Kampfvereine, die das Freiheits- und Tendenzlied pflegten. Komponisten wie *Uthmann* in Deutschland oder Josef *Scheu* in Österreich, die ihr ganzes Leben in den Dienst dieser Bewegung stellten und denen ein bedeutender Nachwuchs an befähigten Chormeistern zu danken ist, brachten es dahin, daß wahrer künstlerischer Geist in diese Vereine einzog. Jetzt sind es größtenteils wirkliche Volkskunstverbindungen und können sich auch an schwere Aufgaben der klassischen und romantischen, zuweilen auch der modernen Chorliteratur heranwagen. Über die Arbeitersängerbewegung hinaus, die den *Männer*gesang pflegt, geht die *Volkschor*bewegung, bei der *gemischte* Chöre aufgestellt werden, von denen in Deutschland bereits über hundert gegründet sind. In der Natur des Männergesanges war es gelegen, daß er einseitig sein mußte. Dem Volkschor stehen die größten Chorwerke der Meister zur Verfügung. So konnte der Volkschor Berlin schon die Matthäuspassion und Beethovens Neunte Symphonie, der Volkschor Leipzig Händels „Samson“ und die „Typographia“ in

Wien Haydns Oratorien aus eigener Kraft aufführen. Die Arbeitersängerschaft ist in großen Verbänden zusammengeschlossen, so im Deutschen Arbeitersängerbund, der dreißig Gaue mit 4200 Vereinen (260.000 Mitglieder, darunter 60.000 Frauen) umfaßt oder im Österreichischen Verband, dem 270 Vereine mit 15.000 Mitgliedern angehören. Auch Frauen- und sogar Kinderchöre der Arbeiter sind in den letzten Jahren entstanden und haben sich erfolgreich künstlerisch betätigt.

Die Volksmusikpflege auf dem Gebiete der Instrumentalmusik ist noch nicht so weit vorgeschritten. Aus wirtschaftlichen Gründen kommen dafür hauptsächlich Laute und Mandoline in Betracht. Seit einigen Jahren gibt es sogar zahlreiche Orchester dieser Instrumentengruppen. Die Zupfinstrumente scheinen sich jedoch nur für das Einzelmusizieren, das heißt als Begleitung zum Volksgesang zu bewähren. Dem Tanz wird im Volk ein ziemlich großer Wirkungskreis zugebilligt. Man versucht bereits die neuen Bewegungen von Dalcroze, Laban oder Mary Wigman für die Allgemeinheit nutzbar zu machen.

Zahlreich sind auch die *Studienanstalten* für den musikalischen Unterricht des Volkes. Die Volkskonservatorien haben in vielen Städten eigene Schulen errichtet, in denen Zöglinge in den Elementarfächern der Musik unterrichtet werden. Diese Einrichtungen haben besonders dadurch Bedeutung gewonnen, daß es infolge der Wirtschaftskrise den Minderbemittelten sonst unmöglich ist, Musikunterricht zu nehmen. Die Gitarre- und Violinklassen sind natürlich am stärksten besucht, aber auch Klavier und die gebräuchlichsten Orchesterinstrumente werden gerne gelernt. Die Kurse und Arbeitsgemeinschaften der Volkshochschulen, in denen Hausmusik vokaler und instrumentaler Art gelehrt wird, dienen zur Ergänzung. An vielen Orten ist es dazugekommen, daß sich Gruppen von Instrumentalisten, ja sogar vollständige Orchester aus Arbeitern gebildet haben, die regelmäßig studieren und auch größere symphonische Werke

einwandfrei aufführen. Der Gedanke, daß hier die Ausführenden selbst Arbeiter sind, ist nicht nur für die Hörer erhebend, sondern auch für die Spieler selbst anfeuernd.

*

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die großen geistigen und kulturellen Werte der Musik durch alle diese Bildungsbestrebungen ins Volk getragen werden und dieses so bereit gemacht wird, sie verständnisvoll in sich aufzunehmen und eine neue, aus den Gegebenheiten seines Lebens bedingte Kultur zu schaffen. Die Erneuerung des gesamten Kunstlebens kann ja nur durch das Volk erfolgen. Das Zeitalter der Mäzenaten ist vorbei. Auch das Kunstgeschäft muß bald sein Ende finden. So kann nur der Wille des Volkes zur Kunst fruchtbar werden und die Einheit von Kunst und Volk eine weitere Entwicklung verbürgen. Die wirtschaftlichen Zeiten sind dieser Entwicklung nicht günstig. Aber „Sehnsucht ist das Symptom der Erfüllung“ und es wird sicher dazu kommen, daß der Boden für Künstler in einer Zukunft mit neuer Musikkultur besser bereitet ist als heute.

VON NEUER KIRCHENMUSIK

REAKTIONÄRES UND FORTSCHRITTLICHES

VON FRANZ MOISSL

Eine uralte, aus den verschiedenen Zeitstilen der Jahrhunderte sich ergebende, immer wieder aufs neue gestellte und nicht immer sachlich oder sachkundig beantwortete Frage: worin denn das Wesen der Kirchenmusik eigentlich bestehe, hat auch im letzten Vierteljahrhundert viel unnützen Staub aufgewirbelt. Man überspitzte die Sache, sprach nicht immer von kirchlicher Musik schlechthin, sondern kniffigerweise von „kirchlich einwandfreier" und brachte so den Starkstrom leidenschaftlicher Auseinandersetzungen zur Hochspannung. Manch gefährlichen Kurzschluß gab es da und als unmittelbare Folge auch unliebsame Störungen im kirchenmusikalischen (organisatorischen) Gesamtbetriebe, dem der Weltkrieg ohnehin unermeßlichen Schaden zugefügt hatte. Früher schon — der Fall Bruckner spricht Bände — hatte man zeitgenössischen schaffenden Künstlern, die bestrebt waren, der Kirche das Beste zu geben, die Tür vor der Nase zugeschlagen, wie auch das Beispiel Max Regers lehrt, der zuerst kopfscheu, dann aber so verbittert wurde, daß er erst kurz vor dem Tode wieder zur Kirche und zur Kirchenmusik zurückfand, ohne seine künstlerischen Pläne dann überhaupt noch in die Tat umsetzen zu können.

Nicht der weisen Kirche als solcher, sondern ihren Rubrizisten, die auch noch nach dem Erscheinen des päpstlichen Motu proprio vom 22. November 1903 nur einseitig über „wahre Kunst" redeten und hiebei den Nachdruck auf das erste Wörtchen legten (denn

gerade dort glaubte man den Schlüssel zum richtigen Hinterpförtchen ansetzen zu dürfen), fällt die Verantwortung für solche Verknöcherung zu. In der Weitmaschigkeit der mit dem Ton wundersamer Milde verkündeten päpstlichen Vorschriften müssen aber letzten Endes gerade die engherzigsten, rigorosesten Anordnungen unterbehördlicher Herkunft ihren Halt verlieren; denn selbst überzeugte Verfechter des Gregorianischen Chorals, der ja durch den päpstlichen Erlaß neuerdings und diesmal in besonders feierlicher Form als der offizielle liturgische Gesang erklärt wurde, und begeisterte Verehrer der im Choral wurzelnden Polyphonie des XVI. Jahrhunderts, jener himmlischen Kunst, die in der Rangordnung unmittelbar dem Choral nachfolgt, müssen, wenn auch seufzend, zugeben, daß unter den Begriff des kirchlich Einwandfreien auch Stilgattungen fallen können, welche vom cantus gregorianus und von Palestrina scheinbar himmelweit entfernt sind.

„Wahre Kunst." In diesem durch nichts zu trennenden *Einheits*begriff, der liebevoll und klipp und klar die künstlerischen Hochwerte aller Stilepochen umfaßt, erblicken wir die Wünschelrute, mit der auch fernerhin den Wasseradern nachzuspüren sein wird, aus welchen beide Ströme: Liturgie und Tonkunst ihre befruchtende Stärke empfangen, um sich gleich Euphrat und Tigris zu gemeinsamem Lauf zu vereinigen — ein kirchenmusikalisches Mesopotamien bespülend, auf dem noch unendlich viel Geröll lagert.

Trotz verschiedener Versuche, alles nachpalestrinensische Musikschaffen, das nicht „aus dem Geiste des Chorals und der Kunst des XVI. Jahrhunderts" herausgeboren ward, vom Altar des Herrn möglichst fernzuhalten — im Ernst: noch in neuester Zeit hörten wir solch fruchtlosen Nachahmereien des Palestrinastiles das Wort reden — begann in den letzten Dezennien über die Grenzsteine, durch welche um die „wahre" Kirchenmusik ein möglichst enger Kreis gezogen werden sollte, langsam das Gras

zu wachsen. In weiter blauer Ferne das eigentliche „Banngebiet“: Bergriesen, die geradeaus zum Himmel weisen — Bach, die Wiener Klassiker. Und eine alpine Majestät: Bruckner. Non confundar in aeternum ...

Der vor bald 60 Jahren gegründete Cäcilianismus hätte reichlich Zeit gehabt, sein Rettungswerk unter Anlehnung an die musikalische Gesamtentwicklung auszubauen. Die unter den Führern herrschende Kreuzzugsbegeisterung mit ihrem weit über die Lande schallenden frischen Werbeton und dann noch der kämpferische Geist der einschlägigen Presse zogen Alte und Junge, Geistliche und Laien an. Bischöfe bekräftigten durch Hinausgabe strenger Verordnungen ihre Zustimmung zu den Punktationen des Cäcilienvereines, und als dann vollends Rom sich herbeiließ, dem Reformwerk das Imprimatur zu erteilen (sogar hinsichtlich der in Deutschland gedruckten, den Choral in verstümmelter Form weiterverbreitenden liturgischen Bücher, der sogenannten „Medicaea“), da waren die führenden Männer des Glückes voll. Geburtstag der liturgischen Ordnung, Glockengeläute, Feststimmung, Morgenrot. Aber die böse Fee hatte über das Geburtstagskind bereits ihr schlimmes rubrizistisches Sprüchlein gesprochen. Und dieses vermochte auf die „universelle“ Kunst, auf die Musik der Zukunft keinen Reim zu finden. . . .

Was Dr. Franz Witt mit dem von ihm begründeten Cäcilianismus für die Kirche geschaffen, wird immer als liturgische Großtat gelten müssen. Wo stünden wir heute ohne ihn und seinen Kreis? Sicher vor noch größerer Verarmung des liturgischen Lebens. Mit wahrem Löwenmut hatte sich dieser priesterliche, von wahrhaft heiligem Feuereifer erfüllte Reformator durch das Dickicht kirchenmusikalischer Verwahrlosung und Verpöbelung hindurchgehauen, bis es ihm endlich gelang, halbvergessenes liturgisches Land freizulegen und dort die Fahne zu hissen, auf der geschrieben stand: Opus Dei, Werk Gottes. Aber dem Rettungswerk war nur der halbe Erfolg beschieden.

Drei Monate nach der Verkündigung des in cäcilianischen Kreisen mit Jubel aufgenommenem Motu proprio — Witt war längst zu den himmlischen Engel-Chören eingegangen — wurden die medicaeischen Choralbücher ihres offiziellen Charakters entkleidet. Die deutsche Choralpraxis im Sinne Dr. Haberls, der Witts Reformen mit fast übermenschlichem Eifer fortzusetzen entschlossen war, aber über das, was Witt von der Medicaea gehalten hatte, weit hinausging, indem er den Unwert dieser Bücher zu verschleiern und der in die Halme schießenden Gegenreform das Wasser abzugraben suchte, erhielt dadurch ihren Todesstoß. Der in der Krone des deutschen Cäcilianismus so ängstlich gehütete Diamant, der medicaeische Choral, hatte sich im Lichte Solesmes' längst als unecht erwiesen und mußte herausgebrochen werden, ein schmerzvolles Erlebnis für ungezählte Choralfreunde, die bona fide alles getan hatten, was der Pflege des medicaeischen Chorals irgendwie förderlich sein konnte. Nicht allein Franzosen: Guéranger, Pothier und Mocquereau, auch deutsche Wegbereiter: Kienle, Peter Wagner, Raphael Molitor waren an der Wiederherstellung der Rechte des historischen, tausendjährigen Chorals beteiligt, bis Rom die Entscheidung fällte. So geschehen unter dem „liturgischen Papst“ Pius X., dem Verkünder des für die ganze katholische Welt bestimmten, berühmten Motu proprio. Der traditionelle Choral, die Editio Vaticana, trat den Siegeszug an.

Wenn der Cäcilianismus über das Tragische dieser Angelegenheit trotzdem gut hinweggekommen ist, so verdankt er dies der Besonnenheit seiner tonangebenden Organisatoren, die das liturgische Programm des Vereines gehorsamerweise — „Rom hatte gesprochen!“ — auf die neue Richtung einstellten und, auch Haberl nicht ausgenommen, bald zu eifrigen Förderern des traditionellen Chorals zählten, wobei natürlich auch die wissenschaftliche Überzeugung einzelner hervorragender Führer in die Wagschale fiel. Indes, der Feinde des traditionellen Chorals gibt

es auch heute noch da und dort. Ihr Widerstand ist zumeist ein passiver und kennzeichnet die allgemeine Lage des Cäcilianismus: lethargisches Verharren in einem Zustand, dessen furchtsame Zurückhaltung vor erlösenden Reformen mit dem in feurigen Zungen redenden kirchenmusikalischen Gesetzbuch Pius' X. längst nicht mehr im Einklang steht. Und die alte Klage: Bücher sind teuer geworden, die Kirchenchöre aber arm! — — Sensim sine sensu, langsam, ohne Sensation soll sich nach Ansicht der ganz Konservativen das Neue durchsetzen. Auch ein Standpunkt. Aber wo sich Patina ansetzt, nistet sich nur allzu leicht das Gewohnheitsrecht ein . . .

Ohne Witts liturgisches Reformwerk, genauer gesagt ohne Cäcilienverein, wären die von Ett, Proske und anderen deutschen Männern betriebenen Vorarbeiten auch hinsichtlich der Wiedererweckung des *Palestrinastiles* sicherlich nicht oder zumindest nicht so rasch zu *praktischer* Auswirkung gekommen. Eine ganz ungeheure Fülle kirchenmusikalischer Reichtümer strömte der Liturgie zu, als die Werke der Meister des alten a-cappella-Stiles nicht nur wissenschaftlich, sondern auch in bezug auf ihren liturgischen und musikalischen Hochwert durchleuchtet und der Praxis zugeführt worden waren, ein wahrhaft fürstliches Geschenk für die Kirche, deren Liturgie von jetzt an wieder himmlische Pracht entfalten konnte. Und daß diese wundersamen, in der Überweltlichkeit ihrer Schönheit unerreicht dastehenden Gesänge noch immer den kostbarsten Schmuck der Liturgie bilden, davon kann man sich in zahlreichen Kathedralen, allen voran Regensburg, jederzeit überzeugen. Vatikanischer Choral und Polyphongesang des XVI. Jahrhunderts — welch ein Idealbild liturgischer und künstlerischer Einheit, wenn beide Kunstgattungen zusammenwirken im Dienste des Gottesdienstes!

Auf dem Gebiete der *Herausgabe* des klassischen Polyphongesanges wirkte neben anderen (de Witt, Espagne, Commer, Rauch, Sandberger) insbesondere Dr. Franz X. Haberl. Seiner

zähen Arbeitskraft und seinem gerade hier sich bewährenden, von seltener Urteilsschärfe durchdrungenen Forschergeist verdanken wir das glückliche Gelingen der monumentalen Gesamtausgaben der Werke Palestrinas und Orlando di Lassos (Breitkopf und Härtel) in erster Linie. Diese Verdienste Haberls wiegen die mit dem Choral erlittenen Mißerfolge reichlich auf, zum Ruhme Regensburgs und seiner Kirchenmusikschule, die dieser ein ganzes System verkörpernde Mann als Gründer und Direktor zu hoher Blüte brachte.

Die von allem Anfang an weit nach rückwärts gerichteten, hinsichtlich des mehrstimmigen Gesanges auf die Palestrina-Epoche eingestellten Restaurationsbestrebungen des Cäcilianismus suchten an der Kunst der Wiener Klassiker womöglich mit Schnellzugsgeschwindigkeit vorbeizukommen; denn dieser aus der weltlichen Musik herübergenommene symphonische (Instrumental-) Stil und der seiner Vor-, Mit- und Nachläufer paßte für die Reform wie die Faust aufs Auge. Trotzdem gab es unverhofft viele Aufenthaltsstationen. Ablehnung, Abwehr, Kampf — dies waren die Zeichen, unter denen sich hüben wie drüben die große Bewegung vollzog. Was den Wiener Stil so arg in Mißkredit gebracht hatte: das nachäfferische Darauflos-komponieren durch ungezählte Stümper und kirchenmusikalische Dorfgrößen — ein paar Sechzehntelfiguren über Brillenbässe hinzuschmieren und ein himmelblaues Sopransolo zu schreiben war ja wahrlich kein Kunststück — fand leider gar bald sein trauriges Gegenstück in unzähligen cäcilianischen Kompositionen. Mit Verordnungen und Regeln beschwert, die samt und sonders auf die Einhaltung der „Normen“ hinausliefen und nur unter ganz besonderen Voraussetzungen auch die Instrumentalmusik billigten — der gemäßigte, abgeklärte Greith diente als Vorbild und auch der schon etwas revolutionärer auftretende Mitterer fand noch Gnade — vermochten die meisten der cäcilianischen Haus- und Katalogkomponisten, über deren Häuptern ja allezeit

das Damoklesschwert des Referentenkollegiums schwebte, überhaupt nicht in kirchenmusikalisches Neuland vorzudringen. Trotzdem: Imprimatur ... Im Stile der alten Polyphonisten wirklich geistreich schreiben zu können, blieb, wenn man's genau nimmt, eigentlich nur *einem* vorbehalten: Michael Haller, dessen bewundernswerte kontrapunktische Hochkunst kongenial dem Fluge begnadeter Eingebung zu folgen vermochte. Haller war Meister des Vokalstiles und Lehrer zugleich. Seiner Kompositionslehre für den polyphonen Kirchengesang (nur für ganz Reife geschrieben) käme bahnbrechende Bedeutung zu, wenn ihre historisierende Tendenz nicht hemmend in die Räder der musikalischen Gesamtentwicklung eingriffe, was nichts anderes besagen will, als daß eine in sich so absolut abgeschlossene Musikepoche, wie die der römischen Schule (Palestrina), nach keiner Fortentwicklung ruft, keines in die Zukunft weisenden Lehrbuches bedarf. Für die Erkenntnis des Baues der alten Polyphonie wird Hallers Kompositionslehre auch weiterhin das Buch der Bücher sein.

In Hallers kompositorischen Fußstapfen wandelte erfolgreich auch Nekes. Hinter ihm ein Heer von Katalog-Anwärtern: Dreiklang-Panegyriker in Dur und Moll, Todfeinde der Dominantseptime und des Quartsextakkordes.

Weitab vom kirchenmusikalischen Kampffeld zog der Genius Bruckners seine leuchtende Bahn. Was von diesem Stern erster Größe sternschnuppenartig in das Lager der Cäcilianer gefallen war (ein Tantum ergo und ein siebenstimmiges Ave Maria) reichte schon aus, um über die Kunst des neuen Österreichers den Stab zu brechen.

So mußte sich im Wandel der letzten Zeit das Schicksal erfüllen: der Cäcilianismus in seiner konservativen Form erledigte sich von selbst. In einzelnen Diözesen von der musikalischen Umwelt abgeschnürt, eingesponnen in rubrizistische Hüllen und daher nicht imstande, dem Geiste des Motu proprio im Sinne

des kulturgeschichtlichen Gesamtfortschrittes Geltung zu verschaffen, mußte er versanden. Noch ist es nicht zu spät. Aber die Welt erhofft sich den *baldigen* Umschwung der Geister! Nur durch reformatorische Maßnahmen kann die Bahn frei werden für die Kunst *aller* Zeiten.

Wo aber wandeln die Apostel, die den *Fortschritt* der Künste als *Gewinn für die Kirche* verkünden? Jenen Fortschritt, den auch das Motu proprio begünstigt?

Mich dünkt, sie sind näher, als viele glauben. Frei von hemmendem Gemerk und begeistert für eine musica sacra, die auch die Impulse des Lebens in sich aufnimmt, strebt eine neue Komponistengeneration erfolgreich vorwärts, künstlerisch Neues auf die Kirchenmusik anzuwenden, in Form und Farbe. Das Ringen nach dem „neuen Stil", es hat schon lange nicht solch erfolgreiche Versuche und wirkliche Erfolge gezeitigt wie in den letzten Jahren, wo sich der klaren Erkenntnis des liturgischen Hochzieles auch reiches polyphones Können zugesellte; wo Schlagwortartiges (man denke an den oft bespöttelten Ausdruck „kirchenmusikalisches Gesamtkunstwerk") zu gesundem Begriff sich wandelte, oder ausgesprochen Modernes sich mit Choralischem zu verschwistern suchte — ein Wetteifer ohnegleichen, aus dem bereits viel Gutes erwachsen ist.

Übereinstimmenderweise steht im Vordergrund des Schaffens die *Orgelmesse*. Sie läßt ein früher nie gekanntes, nie gewagtes Sichausleben polyphonen Musikempfindens zu, eine aus den Erfahrungen und erstaunlichen Fortschritten orchestraler Instrumentierkunst in doppelter Hinsicht gewonnene symphonische Selbständigkeit, die sich in architektonisch reichem Ausbau — die Gefahr der Hypertrophie rückt in bedrohliche Nähe! — und feinster, dem Orchester abgelauschter Differenzierung der Farbenmischungen äußert. Lebensimpulse! Die Erinnerung an Franz Schubert wird wach, an Hugo Wolf, die in ihren Liedern das Klavier aus der Sphäre des Begleitdienstes hinaus- und zum





gleichberechtigten Interpreten seelischen Ausdrucks hinaufhoben. Auf die Orgel übertragene orchestrale Partiturbilder ziehen vorbei — die Zeit der instrumentalen Polyphonisten (Richard Strauß, Pfitzner, Schrecker e tutti quanti samt Marx und Schönberg) hat auch dem Orgelstile neue Möglichkeiten erschlossen, wobei noch zu sagen wäre, daß so weitgehende Befruchtung eigentlich längst von Max Reger ausging, dem seinerzeit von reaktionären Zünftlern so arg verrissenen „neuen Bach". Der wirkliche, alte Bach aber, Seine Majestät Johann Sebastian, auch er wirkt gerade jetzt mehr denn je befeuernd auf die neue Orgelkunst, eine bereits deutlich sichtbare Bestätigung des prophetischen Wortes, das 1908 kein Geringerer als Edgar Tinel geprägt: „Meiner Überzeugung nach wird uns der liturgische Musikstil der Zukunft, der universelle Stil, wie ihn Papst Pius im Auge hat, von Bach kommen." Also nicht von Palestrina. Was auch führende Cäcilianer längst eingesehen und überängstlichen, zelotischen Naturen, die sich schon vor einem im katholischen Gotteshause gespielten Postludium des Protestanten Bach dreimal bekreuzigten, nachdrücklich vor Augen gehalten haben. (Das Urbild Bachs findet seine Widerspiegelung wohl am deutlichsten in den neuesten, polyphon außerordentlich hochwertigen, von den Wegen Regerscher Überladung stark abbiegenden Orgelkompositionen des Wiener Akademiedirektors und Kontrapunktlehrers Franz Schmidt.)

Innerhalb des Orgelmessenkreises liegen die verschiedensten neuzeitlichen Typen. An Max Springers vorbildlichen Werken „Resurrexi" und „Puer natus" gemessen, in denen die Wunderblume Choral sich in unsagbarer Schönheit zum Altar neigt, ist der Typus der sogenannten Propriummesse, wo alle dem Chore zugewiesenen Texte, auch die des Propriums (Introitus, Graduale, Offertorium, Communio), einheitlich durchkomponiert erscheinen, derzeit noch Gegenstand unterschiedlicher Meinungen, vor allem auch ein Versuchsfeld für leitmotivischen Aufbau, ein Prinzip,

dem allzu sehr das rein Konstruktive anhaftet. Rondo, Sonatenform auf der einen Seite (Wiener Klassiker) und leitmotivische Anlage auf der anderen — da wie dort ist es das Formenschema, das den Komponisten in die Enge treibt. Ortweins in leitmotivisches Mosaik ausartende Behandlung des instrumentalen Teiles (ich ziehe hier seine kirchenmusikalischen Instrumentalwerke zum Vergleiche heran) ist ein augenfälliges Beispiel kompositorischer Unfreiheit.

Die durchkomponierte Messe von heute hatte ihre bescheideneren Vorläufer in Jos. Pembaurs op. 50 und Anton Försters Männerchormesse op. 67. Nach diesen noch etwas schüchternen Gehversuchen tat der jüngere (Karl) Pembaur einen ganz außergewöhnlich kühnen Schritt: er schuf seine große *instrumentale Propriummesse* für Weihnachten. Ihm folgte in jüngster Zeit Karl Senn. Der Weg zur symphonischen Messe ist freigelegt.

Aber auch der modernen *a-cappella-Messe* blühen Erfolge. Der kaum erst zwanzigjährige Kurt Thomas hat mit seinem op. 1 für Soli und zwei Chöre, zu dessen Hamburger Uraufführung siebzig Proben nötig waren, starken Eindruck hervorgerufen, und Franz Bachmanns siebenstimmige „Missa fidei" mußte sogar dem Berliner Domchor technische Mühsal bereiten. Hieher gehört wohl auch des Nordländers Raasted a-cappella-Messe, die allerdings palestrinensischen Einschlag verrät.

Deutsche Messen, nicht für die Liturgie bestimmt, schrieben in neuester Zeit unter anderen Neuhofer, Markus Koch, Arnold Mendelssohn, Andreas Weißenbäck, Josef Haas, Welcker, Josef Meßner. Letzterer nennt sein Werk „Missa poetica". Sie ist für den Sologesang geschrieben und fällt durch ihren stark in die Breite gehenden konzertanten Orgelpart auf. Vor solch persönlichem Stil und solch dramatisch sich austobendem Gebetsturm tritt die von liturgischem Geist erfüllte ältere Meßkantate des Straßburger F. A. Mathias bescheiden zurück. In jeder Hinsicht

hochwertig ist das über alte Texte geschriebene Werk von Josef Haas.

Die „Kantormessen“ Vinzenz Gollers gehören schon wegen ihrer chorentlastenden Tendenz zu den praktisch besonders brauchbaren Gaben dieses wohl populärsten aller neueren Kirchenkomponisten, sind aber auch deshalb interessant, weil hier der grundsätzliche Versuch gemacht wird, das Solo aufleben zu lassen, und zwar in Form eines Gesanges, der zwischen rezitativer und arioser Art die Mitte einhält, bei Lichte besehen aber als ein etwas entfernter, ganz junger Vetter des Chorals erkannt werden soll, was wegen der Seltsamkeit seiner Physiognomie nicht ganz leicht fällt. Und weil schon Namen genannt worden sind, so sei hier gleich auf eine mutige Schar anderer Pfadsucher hingewiesen, die samt und sonders ein respektables Stück Kunst auf dem Gebiete der Orgelmesse repräsentieren: Meßner, Schlögl, Lechthaler, Neuhofer, lauter Österreicher, von denen jeder nach seiner Weise dem zur Komposition benützten thematischen Edelgestein Schliff und Fassung gibt.

An Kirchenkompositionen im „Kammerstil“ vorüber, für welchen sich insbesondere Neuhofer und Lechthaler erwärmen, führt der Weg zu den polyphonen *Proprien,* den „Totengräbern des Chorales“. Einer ihrer Hauptverfechter war Weirich, der aus motivierter Verlegenheit heraus diese polyphonen Füllsel serienweise produzierte und mit ihrer Einführung bei St. Stephan dem Grundsatz der liturgischen Vollständigkeit besser zu dienen glaubte als mit dem Choral, dessen schlichtes Gewand ihm für die Pontifikalämter des Wiener Stephansdomes nicht feierlich genug dünkte. Sein Vorgang fand Beifall und machte Schule, nur daß man dabei betreffs der Stilmischungen aus dem Regen in die Traufe kam, besonders wenn man solch neuzeitliches Proprium mit der Musik eines Wiener Klassikers verquickte. Meßner freilich ist gegenteiliger Ansicht. „Das Ordinarium“, sagt er, „hat mit dem Proprium stilistisch gar nichts zu tun.“ Ihm gilt für

seine kompositorischen Absichten der Gesamtkomplex des *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus* als das sich stets gleichbleibende *Meßdrama* — das große Geschehen auf Calvaria — immer erschütternd und immer befreiend, erlösend ... christozentrisch. Das *Proprium* indes hat die *lyrischen Seitengedanken* zu vermitteln, geht also stilistisch seinen eigenen Weg. Man müßte Meßner unbedingt beipflichten, wenn auch nur ein kleiner Teil der im Gotteshause Versammelten dem textlichen Inhalt der Proprien zu folgen vermöchte, und stimmt mit Weißenbäck überein, der auf dem diesjährigen Leipziger Kongreß der deutschen Musikgesellschaft für eine systematische Einführung des Volkes in das Verständnis der Proprien-Texte eintrat. — Anderseits muß bedauert werden, daß sonst in jeder Hinsicht gut beschlagene Kirchenmusiker aus ihrer Abneigung gegen Introitus und Communio kein Hehl machen, insbesondere gegen letztere, die, choralisch gesungen, auf die vorausgegangene Polyphonie eine abschwächende Wirkung ausübt. Daß der Choral keinen rosigen Zeiten entgegengeht, geht daraus deutlich genug hervor.

Als einen „Grenzfall“ im Hoheitsgebiete der Liturgie werden vielleicht manche Liturgiker die im Entstehen begriffenen *„liturgischen Oratorien“* betrachten. Ihr Typus erscheint festgehalten in der von Dr. Wilh. Schmidt in St. Gabriel und Vinz. Goller geschaffenen „Pfingstfeier“, die unter Mitwirkung des in der Muttersprache betenden und singenden Volkes unmittelbar dem Pfingsthochamte vorausgeht und im wesentlichen nichts anderes als eine ungemein wirksame Verlebendigung des Pfingst-Evangeliums darstellt. Man kann aber, falls Einwände geltend gemacht werden, diese liturgisch höchst lehrreiche Vorfeier sehr wohl auch als Vigil-Gottesdienst auf den Vorabend ansetzen, woraus sich für die zumeist ganz schablonenhaft behandelten Nachmittagsgottesdienste neue Perspektiven eröffnen würden. Schon hat Goller eine ähnliche Feier für den Karsamstag-Abend bereit, aus welcher die eigentliche Auferstehungs-Liturgie organisch

herauswächst, gewissermaßen aus dem Herzen des Volkes, das sich an dieser Vorfeier praktisch beteiligt und dann die Jubelwirkung des abschließenden „Oster-Te Deums" — das uralte „Christ ist erstanden" bildet dessen musikalisches Hauptmotiv — desto stärker fühlt. Solcherart wird die Liturgie zum Erlebnis, mehr als bisher.

Außerhalb der liturgischen Aufführungsmöglichkeit, aber eingestandenerweise doch auch für Kirchenräume gedacht, liegt Ludwig Webers „Christgeburt", ein Kammerspiel zum Darstellen, Singen und Tanzen, das vor genau einem Jahre in der Nürnberger Katharinenkirche nicht wenig Aufsehen machte und durch starke Innerlichkeit wirkt. Übrigens beginnen die Weihnachtsspiele allenthalben wieder stärker aufzuleben, nur daß das Musikalische vom Folkloristischen hinweg immer mehr der künstlerischen Verfeinerung zustrebt. Lechthalers Musik zu einem Spiel von Neumair (Wien) erbringt hiefür einen neuen Beweis —: aller Ecken und Enden duften und leuchten die Blüten sakraler Tonkunst. Noch brauchen wir keine Furcht zu haben vor kirchenmusikalischen Treibhäusern, wo in schwüler Atmosphäre narkotisches Gewächs gezüchtet wird. Die Freilandbeete, sie sind vorderhand gut bestellt. Eines nur könnte bangemachen: das Anschwellen der Fluten im Strom jener geistlichen Musikliteratur, die im Text rein Religiöses mit phantastischer Klügelei verquickt und ihre Mystik nicht in der goldenen Schale des Gottesglaubens, sondern auf dem Tablett des Materialismus darreicht. Hierüber wird weiter unten noch ein Wörtlein zu sagen sein.

Der Raum ist hier viel zu eng, um all dem Vielen, was für den Überblick über den Wettbewerb der Geister in Betracht kommt, durch Registrierung gerecht werden zu können. Nur kurz sei zunächst der sogenannten „Konzertmesse" gedacht, einer über das liturgische Höchstmaß weit hinauswachsenden Meßform, die sich mehr zu oratorienmäßiger Aufführung in Konzertsälen und Musikfesthallen eignet als für den Gottesdienst. Trotzdem darf

man Springers monumental sich türmender „Missa festiva" (aufgeführt beim Musikfest der Stadt Wien im Herbst 1923) den liturgischen Geist nicht absprechen, ebensowenig der Friedensmesse Peter Griesbachers, dessen Apostelbegeisterung für Bruckner manch Himmelstürmendes erklärt. Bei Werken dieser Gattung, zu der auch Josef Reiters sehr eigenartige große Weihnachtsmesse zählt, wird man sich vor einem Vergleich mit Bachs H-Moll-Messe, mit Beethovens Missa solemnis, den drei großen Messen Bruckners und anderen wohl zu hüten haben. Wer solche Kunstbauten gleich amerikanischen Wolkenkratzern nach der Zahl der Stockwerke beurteilt, hat nicht kirchenmusikalisch fühlen und denken gelernt. Der Geist macht es, nicht die Materie. Schon bereitet Wien abermals die Uraufführung einer neuen großen (abendfüllenden) Konzertmesse vor, eine Schöpfung Julius Bittners, dem wir manch bedeutsames profanes Werk danken. Diese Messe schließt mit einem — Te Deum.

Es ist nicht Zweck dieser Zeilen, ein Loblied bloß auf Österreich zu singen und auf sein kirchenschönes Wien. Auch anderwärts sprudeln Quellen zutage, die tieferen Ursprungs sind als die armseligen Wässerlein einer jahrzehntelang fast nur noch an handwerksmäßige Dreiklangsmusik sich klammernden kirchenmusikalischen Zeit, wo das Chroma und andere „profane" Dinge als ketzerische Neukunst unbarmherzig verworfen wurden.

Regensburg, das von uns allen geliebte, feiert mit dem Domchor noch immer seine von altersher gewohnten Triumphe, kennt hinsichtlich der Interpretation der alten Meister keinen Auffassungsstreit (weil es mit seiner abgeklärten Vollkunst *über* ihm steht) und hat sich mit der altberühmten Kirchenmusikschule, unter Weinmann, längst glücklich über jedes starre System hinausgeschwungen. Die ehemals glorreiche kirchenmusikalische Vergangenheit *Münchens* beginnt in der künstlerischen Betätigung neuer Männer, von denen hier Otto Ursprung, Josef Schmid, Harburger, Markus Koch, Beer-Walbrunn, Josef Haas, Kreitmaier,

Berberich, Rüdinger, W. Schmidt genannt werden mögen, merklich aufzuleben, und des früheren Emautiner Abtes Alban Schachleiter tatenfrohe, trotz widerlicher Hindernisse dennoch siegreich sich durchsetzende Verkündigung der Choralwunder von Solesmes in der Allerheiligen-Hofkirche gibt dem Kirchenmusikleben der Stadt Orlando di Lassos ein wertvolles historisches Relief. Und wo fände man gleich eine zweite Stadt, wo für die Kunst *Bruckners* der profane Boden so trefflich vorbereitet wäre wie gerade in München? Die Auswirkung auf die Kirchen freilich, sie läßt wohl noch zu wünschen übrig. Den bedeutenden Walter Braunfels hat München nach Köln ziehen lassen.

Auch im Norden und im übrigen Deutschland züngeln bereits die Flammen der Begeisterung für Anton Bruckner. Nicht nur im alten, durch seine Dommusik berühmten *Köln,* im Saargebiet und an anderen, vom Rigoristischen langsam abrückenden Stätten; sogar der Dom zu *Paderborn* hat ihm kürzlich die Tore geöffnet. Das Wort des vom großen allgemeinen Cäcilienverein seit Jahren zum Generalpräses erwählten, die Verhältnisse scharf durchblickenden Professors Hermann Müller, der in Paderborn seinen Sitz hat, wird lebendig: „Der Cäcilianimus ist erledigt.“ (Auch auf dem Kirchenmusikkongreß zu Tourcoing gab es einschneidende Erklärungen ähnlicher Art.) Ganz besonders interessant gestaltete sich der Einzug Bruckners in die sächsische Stadt Bautzen, wo es auch zahlreiche musikempfängliche „Serben“ (Wenden) gibt. Dort hatte Bischof Dr. Schreiber, selbst begeisterter Brucknerianer, der Aufführung der F-Moll-Messe, an der sich protestantische und katholische Sänger gemeinsam beteiligten — die Aufführung fand im protestantischen Teile des Domes statt — die toleranteste Förderung zuteil werden lassen. Sieh herab auf deine Freunde, Meister Anton! —

Vernehmlich laut, fast alarmierend, rührt in *Essen* (Altenessen) Redakteur A. A. Knüppel, Leiter der Monatshefte für

katholische Kirchenmusik, seit Jahren die Trommel im Kampfe gegen alles kirchenmusikalisch Unwürdige, das er in ganz eigener Art zu charakterisieren und an den Pranger zu stellen weiß, wobei er, wenn's ihm einfällt, auch einmal auf den Jazz musikpolitisch hinhaut. Solch Temperament paart sich von selbst mit dem seines einstigen Lehrers Griesbacher, auf dessen echt empfundene Kunst Knüppel eingeschworen ist. Kräftigst schütteln wir dem tapferen Kämpen die Hand und wollen rasch noch feststellen, daß — trotz solcher Entgleisung — sein kompositorisches Können zum Respekt nötigt: Eine „Missa puer natus est nobis“ mit Proprium, von Knüppel selbst mit der Bezeichnung „Liturgisches Gesamtkunstwerk“ versehen, ist als seltsames Seitenstück zu Springers hier schon erwähnter Weihnachtsmesse gewiß interessant und hat bei ihrer Uraufführung auf dem ersten Kirchenmusikfest in *Kronach* (Oberfranken, 1925) großen Eindruck gemacht. Und was Kronach betrifft: Im Sommer 1926 wird dort auf dem zweiten Kirchenmusikfest auch Griesbachers Friedensmesse zu hören sein. Warum solch belehrende Kirchenmusikfeste nicht auch an anderen Orten? Ich wüßte wahrhaftig keine bessere Gelegenheit, die Stilversuche unserer Neuerer vor einem Forum Wißbegieriger zunächst einmal auch praktisch auszuprobieren. Die Generalversammlungen des Cäcilienvereines haben dies leider versäumt.

Sollen wir einen Blick werfen auf *Berlin?* Dort ist im wahren Sinne des Wortes eine überraschend große Brucknerbewegung im Gange. Die Brucknervereinigung und der Brucknerchor marschieren an der Spitze und Dr. Felix M. Gatz ist ihr von Apostelbegeisterung erfüllter künstlerischer Führer. Ich habe dort selber schon kräftigst mitgetan, in Wort und Schrift und mit dem Taktstock und folgte diesen Festen stets mit unbändiger Freude. Die zum Teil aus dem Konzertsaal nun auch schon in das Gotteshaus geleiteten Vorführungen der Kirchenmusik Bruckners stellen, mit dem auf dem Gebiete der Symphonie

Geleisteten zusammengenommen, eine wahre Riesenarbeit der Berliner Brucknervereinigung und ihres Leiters Gatz dar. — Daß der Berliner protestantische Domchor (unter Rüdel) auch den katholischen Polyphonisten des XVI. Jahrhunderts die sorgsamste Pflege angedeihen läßt, ist hinlänglich bekannt. Nicht minder begeistert und nach jeder Richtung vorbildlich wirkt für die Stil-Erkenntnis auch Thiel mit seinem einzigartigen Madrigal-Chor, indes der vielseitig gebildete Kromolicki in der Michaelerkirche neben dem besten Alten erfolgreich auch das gute Neue fördert, nicht zuletzt auch den Choral. Erfreuliches bietet der Chor in der Hedwigskirche (Pius Kalt) und bei St. Matthias (W. Schosland). Rögely ist ausgesprochener Brucknerfreund. Die Wiener Klassiker sind in den Berliner Kirchen noch unbekannt. Eine erste Aufführung der Nelson-Messe von Haydn müßte dort ungeheuren Eindruck machen. Aber selbst Mozarts Requiem vermochte sich noch nicht einzubürgern.

Ein weiterer Streifzug durch Städte, wo Komponistennamen vom Klange der Erb, Renner, Scheell, Philipp, Schweitzer, Knubben, Siegl, Czajanek (letzterer in Polen) nebst vielen anderen Anlaß zur Betrachtung gäben, ist hier unmöglich. (Hinsichtlich Österreichs verweise ich auf meinen Beitrag „Jung Österreich in der Kirchenmusik“ in der „Musica Divina“, 1924). Drum sei noch schnell ausgeblickt auf die vom einstigen kirchenmusikalischen Kampf verschont gebliebenen Länder: auf *Italien,* das, indem es vorläufig nur seinen Maestro Perosi erfolgreich vorzuschicken vermag, einem noch ziemlich unausgeprägten, von Konventionellem durchaus nicht freien Gegenwartsstil huldigt; auf die *Schweiz,* die Heimat Hans Hubers, wo die von der cäcilianischen Bewegung kampflos übernommene Organisation sich in ihrer Geschlossenheit bestens bewährt und — aus geordnetem Vereinsleben heraus — den Anstoß gibt zu instruktiven Gemeinschafts-Aufführungen, die vor allem nach der technischen Seite auf voller Höhe stehen; auf *Frankreich* und *Belgien,* wo die Kirchenmusik

im großen und ganzen, trotz d'Indys „Grande"-Messe, bis heute ihr bekanntes physiognomieloses Dasein führt, den Choral ausgenommen, der da und dort gut gepflegt wird; auf *Holland,* das vielgelobte Land der Choralpropaganda und der wertvollen geistlichen Liedkunst des Pfarrers Hamers, das sich aber trotzdem der Begeisterung für ein nach Amsterdam (dem einstigen Wirkungsfelde des bedeutenden Kirchenmusikers Diepenbrock) verpflanztes großes Gustav Mahler-Fest unbedenklich anschloß, was sicherlich kein Unglück war; auf *Jugoslawien,* welches dem farbenfrohen, noch etwas gröblichen Kleide seiner musica sacra den kühnen Faltenwurf nationaler Eigenart zu geben sucht, zugleich aber rührend klar beweist, daß die Grundsätze des deutschen Cäcilianismus in seinem Bereiche dereinst tiefe Wurzeln geschlagen. — Ungarn ist wie ehedem das kirchenmusikalische Kaleidoskop, und Jarosys Zeitschrift sucht diesem Kunterbunt nach Möglichkeit zu begegnen. Arad (jetzt rumänisch) leistet sich 600 „Domspatzen", die unter dem Minoritenprovinzial Dr. Andre die Kirchenmusik en masse betreiben.

Die *Tschechoslovakei?* Ein Kapitel für sich. Viele Nationen in sich vereinigend, gibt sie kirchenmusikalisch ein seltsames Bild, dem auch die grelleren Farben separatistischer (religionspolitischer) Farben nicht fehlen, Dinge, von denen man hier natürlich nicht reden wird. Dobroslav Orel, jetzt Professor der Musikwissenschaft an der neuen Universität Preßburg, schürft noch weiter unermüdlich in den Schächten der kirchenmusikalischen Vergangenheit, indes Řihovský, derzeit führender, von liturgischem Ernst aufrichtig erfüllter Kirchenkomponist der Tschechen, mit Engelsgeduld auf die noch ausständige Popularität wartet, im deutschen Teile des Staates sich aber fast keine Hand rührt, die zumeist wahllos zusammengetragenen Chor-Archive mit neuer Kunst aufzufrischen, von Choralbüchern gar nicht zu reden. (Am Dom zu Leitmeritz hat Eugen Rauber, der nebstbei an der Prager deutschen Musik-Akademie als Lehrer für Liturgie

und Choral wirkt, die Kirchenmusik zu hoher Blüte gebracht.) In Prag selbst wächst Emaus, wenn auch in verkleinertem Maße und ohne führende Persönlichkeit vom Formate Abt Albans, wieder glücklich zur bedeutsamen Heimstätte des Solesmenser Chorals heran. Aus den Mauern des Klosters dringt jedoch nicht allein der Weihegesang und das Gebet der Beuroner Mönche des heiligen Benedikt: das tschechische Staatskonservatorium hat gleich nach dem Umsturz einen beträchtlichen Teil des Claustrums in Lehr- und Übungssäle verwandelt. So könnte man, wenn man wollte, das noch niemals und nirgends passend angebrachte Wort Goethes: „Eine Musik, die den heiligen und profanen Charakter vermischt, ist gottlos" dort in Emaus vielleicht auf das rein Räumliche beziehen, was natürlich wortklauberischen Einwänden gegenüber nicht Stand hält. Nur keine Musikpolitik. Wir haben sie in der Kirchenmusik lange genug ausgekostet. Und mit Goethe ist in der Musik nichts anzufangen. —

Durch die gegenwärtige Komponistengeneration, auch der nicht eigentlich für die Kirche schaffenden — Oper und Konzertsaal beweisen es — geht ein auffallend starker Zug ins Religiöse, Sakrale, eine Tatsache, die auch soziologisch gewertet werden kann. Ein unaufhaltsamer Drang zum Volk hinüber, und das Verlangen, zum kunstgenießenden Publikum in innige Wechselbeziehung zu treten, zwingt den Komponisten auf religiöse Pfade, läßt ihn geistliche Stoffe aufspüren, die sein ganzes Denken gefangennehmen. Religiöse Romantik, Heroik, dithyrambisches Sichaufschwingen zu heiligen Höhen, Aufgehen im Kosmischen, pantheistische Verherrlichung von Welt und Sonne — alle diese, wie man sieht, nicht ausschließlich von positiver Religion ausgehenden Gedankenflüge ins Unendliche, Ewige sind letzten Endes Zeichen einer ungeklärten, schwer lastenden Zeit. Hoffnung, Sehnsucht erfüllt die Völker, und ihre Komponisten rufen nach Erbarmen, Erlösung. Hier der Heiland, hier Amfortas und Parsifal. Der schaffende Tonkünstler will erleben, alles, alles

selbst erleben, sich satt-trinken an Gott, am Weltall; möchte sich und die ganze Menschheit zur Anschauung des Ewigen, zum Triumph, zum Glück emporführen. Gärender Most überall. Fesseln werden gesprengt: Stile formen sich, neue, verwunderliche, bis ins Häßliche verzerrte Stile, die in den Äther greifen, selbst aber nicht greifbar sind. Sintflut, Arche Noah ... Kein Wunder, wenn sogar schon Kanonikus Griesbacher, auf neuem Gebiete gewiß kein Kostverächter, und bisher selbst als einer der revolutionärsten Draufgänger verschrien — man sehe auf seine „umstürzlerische", den Choral „ins Mark treffende" chromatische Choralbegleitung — zum Rückzug bläst. —

Da ist es nun erfreulich, hier auf neue Werke verweisen zu können, die sich dichterisch und musikalisch von manchem des eben Gesagten vorteilhaft abheben: „Das Leben" von Josef Meßner; „Trostgesang" von J. V. Wöss; „Gebete der Mädchen zu Maria" (Rainer Maria Rilke) von Egon Wellesz; „Von ewiger Freude" von Hans Gál; „Das Leben ein Traum" von Friedrich von Klose; „Ein Friedenslied" von Robert Heger; „Musik zur Passion" von Heinrich Kaminski; „Inferno-Phantasie" (nach Dante) von Paul v. Klenau; „In memoriam" von E. N. v. Reznicek; „Heiliges Lied" von J. V. Wöss; „Abend auf Golgatha" von Springer.

Mit Vorliebe werden Psalmen komponiert. Hier nur einige: Max Springer (150. Psalm); Alexander Zemlinsky (23); Heinrich Kaminski (69); Zoltán Kodály (Psalmus hungaricus: Psalm 55); Kurt Thomas (137). Nebenbei: der Franzose Darius Milhaud hat den 136. Psalm für Bariton, Männerchor und Orchester in Wien erscheinen lassen.

Von neuen Te Deum nennen wir: Werke von Wöß, Springer (dieses zugleich Schlußsatz der zweiten Symphonie), Schlögl (besonders groß), Walter Braunfels, der mit diesem Werk eine der glänzendsten Proben seiner kompositorischen Meisterschaft

gegeben hat. — Kaminski schrieb für den Konzertgebrauch ein großes Magnificat, J. B. Foerster ein Stabat mater.

Und so weiter. Die Zahl der geistlichen Konzertwerke — von den mit vollständigem liturgischen Text versehenen zählen nur jene zu den eigentlichen „Konzertwerken", deren gottesdienstliche Aufführung sich wegen des großen Orchesterapparates von selbst verbietet, wozu auch die moderne „Konzertmesse" gehört — könnte noch bedeutend vergrößert werden, wobei der Unmasse von Oratorien (Hauptvertreter Gerhart v. Keußler), Passionsspielen, Mysterien, Marienlegenden, Apostelspielen, der geistlichen Oper u. s. w. noch gar nicht gedacht ist.

Den gegenwärtig sich bedeutend mehrenden *Kirchenmusikschulen* fällt eine wichtige Aufgabe zu: die Schüler an den Neuerscheinungen des kirchenmusikalischen Schaffens nicht ohne belehrenden Hinweis auf das Gute und Verderbte vorbeizuführen. Wer in das kirchenmusikalische Leben eintreten will, braucht kritische Schulung, offenen Blick. Köln, Dortmund, Aachen, Münster, Ulm, Trier werden ebenso wie die bereits ausgebauten Institute in Wien, Berlin, Leipzig und Regensburg zwar dem Choral und dem Palestrinastil die ihnen gebührende erste Stellung einräumen, aber doch auch dem „Universellen" der Kirchenmusik jene erziehliche Beachtung schenken müssen, die die Entwicklungsgeschichte der Tonkunst bis auf unsere Zeit herüber auf Schritt und Tritt verlangt. Was Wien betrifft, so ist seine kirchenmusikalische Lehr- und Erziehungsstätte, die „Abteilung für Kirchenmusik an der Akademie für Musik und darstellende Kunst", in der glücklichen Lage, den Schülern ein Bild nicht allein vom kirchenmusikalischen, sondern auch vom übrigen künstlerischen Leben dieser im musikalischen Überfluß schwelgenden Großstadt zu geben, theoretisch und praktisch. In Dr. Weißenbäcks Führung liegt die Gewähr für eine unvoreingenommene Haltung hinsichtlich gewisser kirchenmusikalischer Gegensätze, die bei einigem Entgegenkommen aller Beteiligten

leicht zu überbrücken sind. Es müßten eben alle an Ferdinand Habel sich ein Beispiel nehmen, der als Domkapellmeister von St. Stephan sämtliche Stile pflegt, vom Choral angefangen bis herauf zu Bruckner. Selbst die päpstliche Hochschule für Kirchenmusik in Rom sieht über den palestrinensischen Zeitstil weit hinaus. Sie pflegt die Kunst Bachs, ohne konfessionelles Bedenken. Was sagen hiezu die deutsch-katholischen Übergestrengen?

Die in den Kriegsjahren fast durchgängig, auch im damaligen Feindesland stark eingedämmte kirchenmusikalische Fachpresse hat sich allenthalben wieder an die Oberfläche emporgearbeitet. Ihr fehlt noch der engere Zusammenschluß, ohne Rücksicht auf die Nation, eine Sache, die im Hinblick auf die Einheitlichkeit des Endzieles notwendig ist und hiemit angeregt werden soll. Unsere österreichische „Musica Divina“ vermochte den Kriegsstürmen Stand zu halten. Sie tritt mit Jahresbeginn in den ideellen Interessenkreis des *„Internationalen Brucknerbundes“* und wird, wieder als Monatsschrift erscheinend, auch die Publikationen der *„Schola Austriaca“* fortsetzen, wobei wie immer der Lehrkörper der Wiener Kirchenmusikakademie und J. V. Wöss die Hauptarbeit besorgen werden.

Unendlich vieles hat sich in der Kirchenmusik geändert, auch in den Anschauungen der Beobachter. Manch älterer Cäcilianer, der in seinen jungen Jahren aktiv in den Kampf eingegriffen, hat mit Rücksicht auf die Heiligkeit des Gegenstandes den fruchtlosen Streit aufgegeben und sich dem für die Kirchenmusik Allgemeinnützlichen zugewandt. Ich will als lebendiges Beispiel hiefür gelten, ohne Scheu.

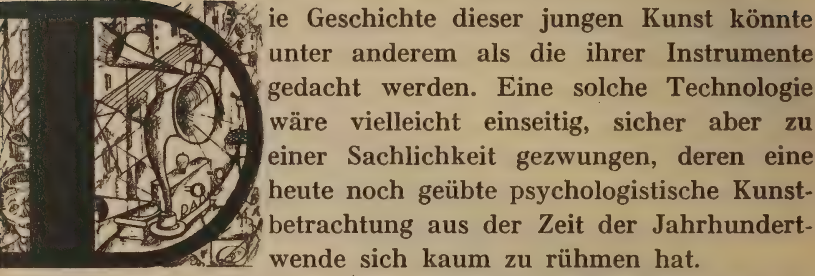
Wenn im Jahre 1928 die Glocken des Salzburger Jubel-Domes zur 53stimmigen Messe von Benevoli und zum Te Deum Schlögls rufen, dann wird ihr Geläut verkünden, daß die Kirche nach wie vor bereit ist, der wahren Kunst aller Zeiten, Altem und Neuem, die Pforten zu öffnen. Vorher wollen wir noch das

Andenken an Palestrina und an Beethoven feiern. „Feste“ stehen vor der Tür.

Drüben aber in St. Florian, der irdischen Ruhestätte Bruckners, mögen schon in Bälde die Fanfaren und das große Orgelbrausen anheben, mit dem die von der Berliner Brucknervereinigung geplanten Florianer Bruckner-Festspiele ihren Anfang nehmen sollen, auf ferne Zeiten hinaus.

MUSIK UND TECHNIK

VON ERNST SCHOEN



Die Geschichte dieser jungen Kunst könnte unter anderem als die ihrer Instrumente gedacht werden. Eine solche Technologie wäre vielleicht einseitig, sicher aber zu einer Sachlichkeit gezwungen, deren eine heute noch geübte psychologistische Kunstbetrachtung aus der Zeit der Jahrhundertwende sich kaum zu rühmen hat.

Wenn wir von der etwaigen Bedeutung der Technik für die Schicksalsgeschichte der europäischen Nationen absehen, um uns ihrer Rolle *im schöpferischen Dasein* innerhalb der Realistik der Materie, also den Künsten, zuzuwenden, so erscheint freilich jeglicher Kunst Realistik ganz in Technik getaucht und aufgegangen, keine aber wohl so sehr wie die der Musik.

In der Musik geht die Technik als Sachbeherrschung, parallel zur Situation in allen Künsten, über das Gebiet der Instrumentenkunde natürlich noch weit hinaus und beginnt schon beim materiellen Ursprung der Kunstäußerung überhaupt: beim Ton. Höchste Ehre sei hier der wunderbaren Sachlichkeit eines Werkes bezeugt, das als „wissenschaftlich überholt“ doch bis heute nicht mehr noch minder ist als die glänzende und späte theoretische Demonstration der Bachschen Temperierung. Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen“ war im Tiefsten schon zu ihrer Zeit das Werk eines vornehm Unzünftigen. Aber wie schön fügt sich der zwei Jahrhunderte früher konzipierten und offenbar unsterblichen europäischen musikkompositorischen Disziplin durch Bachs prometheische Schöpfung diese ihre naturwissenschaftliche Theorie eines Gelehrten an, für dessen

Lebensauffassung die Naturwissenschaft noch ein streng humanistisches Erkenntnisgut war. Die europäische zünftige „Harmonielehre“ bis zur Jahrhundertwende konnte freilich eine ungeahnte Erweiterung erfahren. Aber die akustische Theorie einer wesentlich europäischen Zwölftontemperatur kann ein Vierteltonsystem, wie jedes andere Theorem beliebig differenzierter Chromatik, wohl überbauen, aber niemals sprengen, ohne auch die wunderbare selbst gesetzte und weit mehr als physiologische, nämlich erkenntnistheoretische schöpferische Ökonomie aller möglichen europäischen Musikalität gleichzeitig mit aus der Welt zu schaffen.

Es gibt zwei Möglichkeiten schöpferischer Äußerung: Unmittelbare musikalische Objektivation im Gesang — denn kein gefährlicherer Trugschluß, als die Kehle ein „Instrument“ zu nennen! — und mittelbare musikalische Objektivation durch „Instrumentation“. Hierüber nur so viel, daß nämlich unsere vokalen Möglichkeiten als musikalische, bei aller im exakten Sinn unendlichen Variabilität, ihr Maß so sehr in jenem temperierten System von zwölf Tönen behalten, wie die konstruktiven Möglichkeiten aller musikalischen Instrumente. —

An dieser Stelle führt uns der nachdrückliche Hinweis auf neue Erfindungen auf dem Gebiet der Klang und Musikgeräusch erzeugenden Instrumente zum zweiten Teil unserer Betrachtungen. Die zumindest literarische Bekanntschaft mit Viertel-, Drittel- und Sechsteltoninstrumenten darf ebenso vorausgesetzt werden, wie diejenige mit solchen spezieller Art, wie dem von Richard Strauß angeregten Paukenklavier, der vor etwa zwei Jahren in Paris ausgeführten Erweiterung der Streicherfamilie auf insgesamt zehn Instrumente (ähnlich der ja immer wieder und für alle Instrumentalgruppen versuchten Ergänzung der Lagen durch neue Instrumenttypen) und wie schließlich die Bekanntschaft mit der einen oder anderen Teilerfindung an Instrumenten (Samuels Aerophor oder die Mikrometerschraube an der E-Saite

der Geige). „Swaneewhistle“ und „Singende Säge“ bleiben naturgemäß Varietéspielereien. Aber warum muß uns die Neueroberung des Saxophons (wie schließlich der Jazz überhaupt und als solcher) so restlos kühl lassen? Das liegt sehr einfach daran, daß auf der einen Seite die äußerste Polyphonie der Orchesterfarben seit der europäischen Orchesterentwicklung von Berlioz über Wagner zu Strauß und Mahler zwar immer wieder und selbstverständlich unendlich variabel, als Gesamtpalette aber gemäß bestimmten, physikalischen, physiologischen, psychologischen und nicht zuletzt ästhetischen Gesetzen vollendet und erledigt bleibt, während gleichzeitig die interessante aber doch so sehr (nicht sowohl ethnologisch als vielmehr ästhetisch) primitive Jazzrhythmik natürlich durch wirklich entscheidende rhythmische Errungenschaften Strawinskys längst weit, weit dahinten gelassen wurde. Kehren wir nach dieser kleinen absichtlichen Abschweifung zur Frage der Instrumentaltechnik zurück, so darf wohl schließlich von einigen gleichfalls amerikanischen Entwicklungen die Rede sein, die bei uns kaum bereits so allgemein diskutiert werden wie die eben erwähnten, obwohl sie es mindestens ebenso sehr verdienen. Das ist einmal die Entwicklung, welche drüben bei einer von Carlos Salzedo ausgehenden Harfenistengeneration eben diesem Instrument zugesprochen und bereitet wird. Wer weiß bei uns von dem Konzert der „National Association of Harpists“ 1924 in Indianapolis, bei dem fünfundachtzig Harfen mitwirkten? Wer kennt Salzedos neue „Harfenlehre“ mit ihrer Darstellung der 37 Farbschattierungen der Harfe? Und warum ist sie in den europäischen Musikhochschulen, wenn schon nicht eingeführt, so nicht wenigstens bekannt? — Die andere Entwicklung ist diejenige der Sonorität, Dynamik und Mechanik der Schlagzeuge, denen Edgar Varèse drüben immer wieder neue überraschende Möglichkeiten abgewinnt, vorläufig bis hin zu seiner Symphonie „Amériques“, in der ein großes Schlagzeugorchester den anderen Instrumenten gegenübersteht. Varèses

Versuche endlich der elektrischen Erzeugung musikalischer Klangformen führt auf ein Gebiet, das weiter unten noch einmal gestreift werden wird, nämlich auf dasjenige des Verhältnisses des Rundfunks zur Musik.

Bevor wir uns aber mit diesem Instrument der Raumerweiterung musikalischer Vorgänge kurz auseinandersetzen, müssen wir noch flüchtig der Bedeutung gedenken, welche die Technik mit solchen Instrumenten sich eroberte, die gleichsam der Entzeitlichung, jedenfalls aber der Konservierung beziehungsweise maschinellen Reproduktion musikalischer Vorgänge dienen. Auf diese Art von Instrumenten, recht eigentlich Kinder unseres „Zeitalters der Technik“, wird wohl auch dieser letzte Begriff im landläufigen Gebrauch als derjenige der eigentlichen „Technik in der Musik“ angewandt. Unter ihrer großen Anzahl ist es vorzüglich zweien gelungen, einen gewissen Grad der Vollkommenheit und somit Popularität und freilich auch Wichtigkeit vom Standpunkt des Musikers zu erlangen, dem *Pianola* und dem *Grammophon* (diese beiden Namen natürlich über ihre Fabrikgeltung hinaus, nämlich als Gattungsnamen angewandt). Unter Pianola ist hier also jedes sogenannte „Kunstspielklavier“ verstanden, dessen Betrieb durch einen Windmotor und Bälgetreten mechanisch oder elektromechanisch in Bewegung gesetzt wird. Sein Entstehen verdankt dieses Instrument der Geschäftstüchtigkeit findiger Techniker und Kaufleute, die es sich zur Aufgabe machten, weitesten Kreisen billige und mühelose musikalische Sensationen zu bereiten. Wenn für das Ressentiment dieser Kreise die mechanistische Unpersönlichkeit der Arbeit dieses Instruments als Nachteil gilt, so scheint für den schöpferischen Musiker diese Unpersönlichkeit der Reproduktionstechnik gerade gewisse positive Perspektiven zu eröffnen. Solche ergeben sich nämlich offenbar, wenn man, wie Strawinsky und Milhaud es vor einigen Jahren unternommen haben, die virtuelle mechanistische Polytonalität des Instruments zur Darstellung

komplizierter Klavierauszüge benutzt, deren dynamische Differenzen man unter Umständen gerne einer maschinellen rhythmischen Objektivität opfern wird, um ihre Wiedergabe virtuosisch-subjektiver Willkür zu entziehen. Über diesen musikhistorischen Nutzen im strengen Sinne dürften freilich die Entwicklungsmöglichkeiten des Instruments schon auf Grund der bekannten Beschränkungen des Klaviercharakters nicht weit hinausgehen, sicherlich aber nicht bis zu den enthusiastischen Perspektiven, die im Aprilheft 1924 des „Chesterian" der englische Musikschriftsteller Evans ausmalte und die er durch eine Pianola-Kompositionskonkurrenz zu beschleunigen suchte. Da scheinen uns doch, wo nicht die technischen Entwicklungsmöglichkeiten, so doch gewiß die Möglichkeiten archivarischer und pädagogischer Bedeutung, des Grammophons wesentlich weiterzugehen, eine Annahme, die heute ja bereits durch das täglich wachsende Ansehen der Doegenschen Lautabteilung der Berliner Staatsbibliothek und ihres kleineren Schwesterinstituts in Hamburg, des Phonetischen Laboratoriums unter Dr. Heinitz, auf das bedeutsamste bekräftigt wird. Hier scheint wiederum Amerika von uns zu lernen zu haben, wie denn der amerikanische Komponist Dane Rudhyar in einem Heft der Zeitschrift „Eolus" neiderfüllt auf dieses neue Mittel musikalischer Erziehung in Deutschland hinweist.

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf das der breiten Öffentlichkeit heute besonders aktuelle Gebiet der *Musik im Rundfunk,* besser gesagt, der Leistung der Rundfunktechnik für die Musik. Die Aufgabe des Rundfunks für die Musik ist, wie gesagt, diejenige einer Raumerweiterung, die theoretisch unbegrenzte und quasi synchronistische Verbreitungsmöglichkeit der musikalischen Einzeldarstellung, der Rundfunk ein Übertragungsinstrument zwischen den tonerzeugenden und dem tonempfangenden, zwischen den Musikinstrumenten und dem Ohr, ein theoretisch über den gesamten Äther ausgebreitetes

Telephon; ein Übertragungsinstrument freilich mit einem so hohen Prozentsatz von Eigenschwingungen, daß von den im Musikinstrumentalkörper erzeugten Tonschwingungskomplexen nur ein verhältnismäßig recht geringer Bruchteil bis ans Ohr gelangt, so daß mit anderen Worten das mit Hilfe des Rundfunksempfangsgerätes wahrgenommene Klangbild an Treue gegen das unmittelbar wahrzunehmende hinter der entsprechenden Leistung eines guten Grammophons bei weitem zurücksteht. In seiner bisherigen Verfassung kann und will also der Rundfunkmechanismus gegenüber musikalischen Manifestationen keine andere Aufgabe erfüllen,, als diejenige der quasi synchronistischen Weitermeldung ihres grobstrukturellen Vorgangs. Mit anderen Worten, schenkte uns das Pianola die Möglichkeit einer sachlichen Klavierauszugsdarstellung und das Grammophon diejenige eines lückenlosen musikalisch-pädagogischen Archivs, so schließlich der Rundfunk diejenige einer Art von Klangzeitung, von mittönender Berichterstattung immer neuer musikalischer Ereignisse. Daher denn auch vom Standpunkt der Musik sein Hauptwert in dem Hinweis (durch Übertragung) auf wichtige historische oder, noch wichtiger, auf neue Musikwerke, in seiner Unterstützung von Musikpflege und Musikschaffen, zu suchen ist. Inwieweit die Entwicklung der Rundfunktechnik das Übertragungsinstrument noch entmaterialisieren, die Übertragung allmählich originalgetreuer gestalten mag, erscheint uns unabsehbar. Ebenso unabsehbar noch zunächst die Hoffnungen, die, im Zusammenhang mit der Rundfunktechnik neu erweckt, hier und dort auf die Elektrizität als unmittelbar klangerzeugende Kraft gesetzt werden.

ENTWICKLUNG DER MUSIKKRITIK

VON PROF. DR. MAX GRAF



Die musikalische Gesellschaft, die eine Einheit bilden sollte und hoffentlich immer mehr eine Einheit bilden wird, besteht aus drei Gruppen: dem Publikum, den ausübenden Künstlern und den Musikkritikern. Alle drei sind gleich wichtig für die Entwicklung des modernen Musiklebens. Alle drei durch lebendige Wechselwirkung mit einander verbunden, gehören zueinander. Ein Teil der Entwicklung des Musiklebens, ein Teil seiner Zukunft hängt von dem Talent, dem Wissen, der geistigen Energie und dem Charakter der Männer ab, die zwischen ausübenden Künstlern und Publikum vermitteln sollen. Ohne gesunde Verhältnisse in der Musikkritik gibt es keine Gesundheit des Musiklebens.

Es hat große Musikzeitalter ohne Musikkritiker gegeben. Niemand hat sich zwischen Musiker und Publikum gestellt. Das Kunstwerk wurde aufgeführt und das Hören hat musikalische Gesellschaft und Musiker zusammengeschlossen. So war es vor Erfindung der Buchdruckerkunst, so lange nach der Erfindung. Wenn im Mittelalter in gotischen Kathedralen, in Klosterkirchen und Schloßkapellen die Messen und Motetten der niederländischen Meister erklangen, wirkten geistliche Komponisten auf eine religiös gestimmte Gesellschaft, ohne Mittelsmann. In den deutschen Städten des XV. und XVI. Jahrhunderts war die Wirkung der Organisten, Lautenmeister, Stadtpfeifer die glücklichste, lebendigste. In der Renaissancezeit bildete sich in Italien ein neuer Kreis vornehmer Dilettanten. Lautenspiel, Violaspiel und Improvisation gehörte zur Ausbildung des Edelmanns. In

den Akademien Bolognas und anderer italienischer Städte sammelte sich das neue Publikum vornehmer Dilettanten. Aber auch dieses vornehme Musik-Dilettantenpublikum kannte nicht den Musikkritiker. Es hörte Musik und urteilte selbst.

Der Musikkritiker tritt im *Aufklärungszeitalter* auf. Neben dem Musikleben an Höfen und in Opernhäusern, neben der Musik der Kirche, entwickelte sich in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts ein eigenes Musikleben bürgerlicher Dilettanten. Oft entstanden aus den alten collegiis musicis „Liebhaberkonzerte". In Leipzig gab es seit 1736 wöchentlich an Freitagabenden im Zimmermannschen Kaffeehaus ein Liebhaberkonzert. 1743 begründete hier Kantor Doles sein „großes Konzert", das Hiller nach dem Vorbild der concerts spirituels Philidors, um die sich Pariser Freimaurerkreise sammelten, fortsetzte: der Ursprung der Gewandhauskonzerte. In Berlin kam die „musikübende Gesellschaft" seit 1749 jeden Sonntag im Haus des Organisten Sack zusammen und spielte 7 bis 8 Stücke. 1770 wurden eigene „Liebhaber"-Konzerte auch hier begründet. Dresden hatte ähnliche Konzerte, Hamburg in jedem Winter sechs Dilettantenkonzerte des Geselligkeitsvereins „Harmonia", Wien Liebhaberkonzerte in der Mehlgrube, wo das Orchester spielte, während im Nebenzimmer Spieltische aufgestellt waren und Erfrischungen herumgereicht wurden. Das Gesellige spielte neben dem Musikalischen eine Hauptrolle. Vielfach war das Gasthaus der Sitz der „Liebhaber"-Konzerte, die mit Soupers und Bällen verbunden waren. Die jungen Leute flirteten hier mit dem „Frauenzimmer", die Liebhaberkonzerte waren vielfach die Vorläufer unserer five o'clock teas. Dieses große Musiktreiben hatte gesellige, künstlerische, bürgerliche Bedeutung. Es vereinigte die Musikdilettanten, welche erst durch die Entwicklung der klassischen Symphonie durch Berufsorchester auf einen bescheidenen Platz gedrängt wurden, im XVIII. Jahrhundert aber fast allein Repräsentanten des öffentlichen Musizierens waren. Da die Gedanken

der Aufklärung die bürgerliche Gesellschaft durchzogen, war ein Bedürfnis nach kritisch-belehrenden Musikzeitschriften vorhanden. Von 1737 bis 1738 erschienen 78 Nummern des „Kritischen Musikus“ von Scheibe. Von 1736 bis 1754 fünf Bände der „Musikalischen Bibliothek“ Mizlers, 1750 Marpurgs „Kritischer Musicus an der Spree“, 1759 bis 1764 die „Kritischen Briefe“ Marpurgs, des Genossen Lessings, 1766 bis 1768 die „Wöchentlichen Nachrichten“ Hillers. Die klare Verstandesluft der englischen und französischen Aufklärung wehte durch diese Schriften. Aufklären, belehren war das Losungswort der Zeit. In den concerts spirituels führte Joh. Fr. Reichhardt zuerst die Sitte historisch-ästhetischer Programmbücher ein.

Der Musikkritiker dieser Zeit, welcher die Erscheinung des Musikkritikers, des Musikpublizisten geschaffen hat, ist der hochstehende Fachmann mit allgemeiner Bildung. Der Lehrer, Aufklärer, Bildner des großen bürgerlichen Musikdilettantenpublikums. Der Musikkritiker ist ein Gottsched, ein Lessing, Gesetzgeber auf seinem Gebiet, in dem er mit der Sicherheit des Fachmanns urteilt. Leipzig, die Stadt Gottscheds, und Berlin sind die Hauptorte der neuen Musikkritik.

Das Erscheinen und die Verbreitung der *Tageszeitung* schafft einen neuen Typus: den Referenten. In der Zeitung sollen die Leser alles finden was sie interessiert, Politik und Börse, Roman und Annonce, Lokales und Kunst in einer allgemein verständlichen Sprache, unterhaltend geschrieben. Auch Musik, Opern und Konzerte sollen, wie alles andere, was gesellschaftliches Interesse hervorruft, besprochen werden. Dies ist Sache des Musikreferenten, der ein Fachmann sein kann, aber nicht sein muß, denn das unterhaltende Schreibtalent ist wichtiger als gediegenes Wissen, wenn auch die großen Tagesblätter Wert darauf legen, Musikreferenten zu engagieren, die fachmännische Bildung haben. Die Anlage der Tageszeitungen, die kapitalistische Unternehmungen sind, welche Geld hereinbringen und deshalb möglichst viel Leser

gewinnen wollen, bringt es mit sich, daß der Musikreferent der Tagesblätter dem Publikum nahesteht, das er ans Blatt fesseln soll, und Eduard Hanslick, der erste große Tageskritiker, hatte seine große Stellung nicht am wenigsten dem Umstand zu verdanken, daß er ein Exponent des Publikumsgeschmacks war. Daß er für jede konservative Neigung des Publikums eine ästhetische Formel gefunden hat. Daß er, geistreich, witzig, unterhaltend, stets dieselbe Meinung hatte wie sein Publikum, und sie immer so kenntnisreich und amüsant darlegte, daß das Publikum wirklich entzückt war, für seine Rückständigkeiten und Borniertheiten eine geistig so hochstehende Begründung zu finden. Habe ich das Musikleben als eine Gemeinschaft bezeichnet zwischen Künstlern, Kritikern und Publikum, so ist in der Musikkritik der Tageszeitungen die Gemeinschaft zwischen Kritikern und Publikum so eng, daß die Musikkritiker der Tageszeitungen vom Künstler weg und auf die Seite des Publikums gezogen werden, so daß sie oft den Künstlern überheblich, schulmeisterhaft, witzelnd gegenübertreten. Die Kritiker sind zu nahe ans Publikum gerückt. Das Gleichgewicht in der sozialen Gemeinschaft: Publikum — Künstler — Kritiker ist gestört. Oft löst sich der Kritiker ganz egoistisch von Künstlern und Publikum los, wird Artist, geistreichelnder Jongleur, impressionistischer Selbstgenießer, und wie alle modernen Spielarten in Eitelkeit entarteter Tageskritik heißen. Ein Gegengewicht gegen die enge Verbindung des Kritikers mit dem Publikumsgeschmack, wie sie durch die Eigenart der Tagesblätter befördert wird, können die *Musikfachblätter* herstellen, deren Aufgabe in neuer Zeit es ist, Interpreten der Künstler und der neuen künstlerischen Tendenzen beim gebildeten Publikum zu sein. Ihre Sache ist es, nach dem Vorbild, das Robert Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ gegeben hat, künstlerisch gestimmt, den Fortschritt freudig begrüßend, Gegner des Philisteriums, die Stellung der modernen Künstler zu stärken, was der Wiener „Anbruch“ ganz

richtig als seine Hauptaufgabe erkannt hat. Das nahe Aneinanderrücken der Tageskritik an den Publikumsgeschmack in den Tagesblättern, die dem bürgerlichen Massengeschmack Rechnung tragen müssen, wenn sie große Verbreitung finden wollen, kann nur dadurch aufgewogen werden, daß die musikalischen Fachblätter mit Kraft und geistiger Energie die Partei des modernen, schaffenden Künstlers vertreten, die Arbeitsgemeinschaft des kritischen Geistes und des schöpferischen Geistes verkündigen.

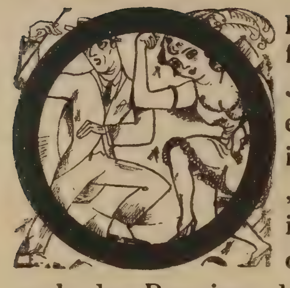
Das Musikleben ist eine große Gemeinschaft, in der wir alle stehen: Künstler, Kritiker, Publikum, und diese Auffassung allein ist imstande, Rezensentendünkel aller Art von schulmeisterlicher Überhebung bis zum wortspielenden und genießerischem Artistentum verschwinden zu lassen. Der Musikkritiker als Mitarbeiter an einer Entwicklung, als verantwortlich beteiligt an der Vorwärtsbewegung der Gesellschaft und Kunst, der Musikkritiker als Förderer der sozialen Kunstpflege, wird immer mehr der wichtigste moderne Typus des Musikkritikers. Die kollektivistischen Ideen (Musik als Funktion einer volkstümlichen Gesellschaft, des Staats usw.) werden im Musikleben immer stärker. Der Gemeinschaftsidee unterwirft sich die ganze Organisation des Musiklebens; sie ist auch im Begriff, den Typus des Musikkritikers umzuformen, dessen Aufgabe es ist, mit den Künstlern auf der einen und dem Publikum auf der anderen Seite in einer Reihe an der Kulturbewegung gemeinsam mitzuarbeiten. Es ist auch kein Zufall, daß jene Musikkritiker, die Musikkritik als Teil der Kulturpolitik auffassen (wie Paul Bekker, oder in Wien Dr. J. Bach), der modernen Musikbewegung verständnisvoll gegenüberstehen, während der alte Schulmeistertypus, die Witzler und Amüseure, die journalistischen Stadtpäpste, die in jeder großen Stadt im Vatikan der Zeitungspaläste thronen, sie bekämpfen. Achtung vor einer großen geistigen Bewegung der Zeit wird man nur dort finden können, wo der Musikkritiker dem Organismus einer musikalischen Gesellschaft ohne jene Eitelkeit

sich einordnet, die die Berufskrankheit des Zeitungskritikers ist, der auf isoliertem Richterstuhl sitzend, den Schall der Papiertrompete für den Posaunenton des Weltgerichts hält.

Der Musikkritiker der Aufklärungszeit war ästhetischer Dogmatiker. Der Musikkritiker der Tagesjournalistik in den letzten fünfzig Jahren je nach Talent und Schreibtalent Oberlehrer, Amüseur, Berichterstatter oder Feuilletonist. Der Musikkritiker der neuen Gesellschaft, die in der Gemeinsamkeit der Arbeit ihren Halt haben wird, wird nichts anderes sein, als der Interpret der künstlerischen Arbeit bei einem Publikum, das diese Arbeit als einen Teil der Gesamtarbeit ehrt.

DIE OPERETTE

VON R. ST. HOFFMANN



perette? Ja, auch sie! Muß man es rechtfertigen, wie noch Hanslick tat, als er über Johann Strauß' Bühnenwerke schrieb, die er übrigens geflissentlich Opern nennt, indem er sich auf Goethes Wort beruft: „Keine Gattung ist gering zu achten; jede ist erfreulich, sobald ein großes Talent darin den Gipfel erreicht." Er schrieb es 1874, nach der Premiere der „Fledermaus", die er recht en canaille behandelt, und die es in ihrer ersten Wiener Saison bekanntlich auf ganze sechzehn Aufführungen brachte, zu einer Zeit somit, da mit einem Talent auch die Operette ihren Gipfel erreicht hat, was für uns Heutige immerhin bereits eine feststehende Tatsache geworden ist. Was sie aber seit damals an Höhe eingebüßt hat, hat sie unbestreitbar an Ausdehnung und Wirkung in die Breite gewonnen, und das in einem Maße, daß man schon aus diesem Grunde unmöglich an ihr vorübergehen kann. Es ist tausendmal wahr, man mag es bedauern ohne es leugnen zu können, daß die österreichische Operette die einzige Exportmusik ist, die auf dem Weltmarkt ihren Kurs hält, ja über pari notiert, und daß es gewiß weite Gegenden der bewohnten Erde gibt, die von unserer heimischen Produktion nichts wissen, als den Operettenschlager, den ihnen die Grammophonplatte vermittelt.

*

Johann Strauß starb 1899 in der Dämmerung des Jahrhunderts, an einer Zeitenwende, die nicht bloß zählerisch einen Abschnitt bedeutet. Er, der schon 46 Jahre alt und eine Welt-

berühmtheit war, ehe ihn List und Überredung vermochten, sich dem Theaterteufel zu verschreiben, hatte in dem ermüdeten Absinken seiner späteren Tage sich bestimmen lassen, nach der Palme der Oper, und zwar erfolglos zu streben, nach einem Ziel, das nur einer, sein großer Widersacher Offenbach, mit „Hoffmanns Erzählungen" erlebt hat. Erlebt hat nach seinem Tode. Die zwei Werke, in denen sich Strauß am schönsten erfüllen konnte, sind zugleich auch eine Erfüllung des Wienerischen, das ohne fremde Artmischung nicht denkbar wäre, wie ja auch der Urwiener Strauß selbst ein paar Tropfen spanischen Blutes enthält. Ausgezeichnet, unübertrefflich war die Pfropfung der Wiener Rebe mit dem Champagner der „Fledermaus" wie mit dem Tokayer des „Zigeunerbaron" gelungen. Es bleibt weiterhin bemerkenswert, daß die erfolgreiche Entwicklung der Wiener Operette durchwegs fremde Züge aufweist, in der Person ihrer Komponisten, in dem Sujet, in der Musik. Im „Zigeunerbaron" aber, der Arbeit eines Sechzigjährigen, sind bei aller ergreifender Schönheit der Inspiration bereits Verfallserscheinungen nachweisbar, in der vordringenden Opernsentimentalität der Handlung, die auch die Musik zu Opernallüren und zu Opernphrasen verführt, in der unmotivierten, bei den Haaren herbeigezogenen, sofort lösbaren tragischen Verwicklung des zweiten Finales, die fortzeugend fast sämtliche bösen zweiten Aktschlüsse geboren hat bis auf den heutigen Tag!

*

Waren wir hier in Wien entsprechend unserer geographischen und wirtschaftlichen Lage jederzeit östlichen und südöstlichen Einflüssen untertan, selbstverständlich aus Ungarn und aus Böhmen, aber auch polnischen (Millöckers Meisterwerk „Bettelstudent") und südlich-italienischen (Suppé, der eigentliche Vater der neuen Wiener Operette), so kreuzten sich um die Jahrhundertwende diese Strömungen mit international-westlichen.

Man braucht nur der Welterfolge von Sullivans „Mikado“, Sidney Jones’ „Geisha“ zu gedenken, die der späteren „Butterfly“ den Weg bahnte, und des ungeheuren Interesses, das der amerikanische Militärkapellmeister Sousa mit seinen zündenden Märschen erregte. Sie waren die Vorläufer der amerikanischen Negerinvasion, von der schon der alternde Dvořák in New York wertvolle Eindrücke gewonnen hatte, die die heutige Tanzwut und damit einen neuen Aufschwung der Operettenmusik gebracht hat. Im Kreuzfeuer dieser Richtungen ist die Operette international geworden, wobei das Wienerische kaum noch im Walzer erhalten blieb, und die Welt hat es ihr mit der Internationale des Erfolges vergolten.

*

Selbstverständlich ist auch die Entwicklung der modernen Kunstmusik, speziell der Oper, nicht spurlos vorübergegangen. Schon darum nicht, weil die besonders Erfolggekrönten dieser letzten fünfundzwanzig Jahre, die Lehár, Eysler, Oskar Straus, Fall, Nedbal samt und sonders als „seriöse“, als Opern-komponisten begonnen haben und ihr Handwerk in einem bisher nicht gekannten Maß beherrschten. Sie horchten auf Puccinis unwiderstehlichen melodischen Reiz, sie belauschten aufmerksam seine neuartige Harmonik, die Technik der motivischen, erinnerungsmotivischen Arbeit, die in der „Fledermaus“ erst angedeutet war, wurde ihnen immer geläufiger und das gewissenhafte Studium moderner Partituren hat die Technik der Instrumentation zu virtuoser Höhe gesteigert. Die Zeiten, da man sich bei der Instrumentation einer Operette „helfen“ lassen konnte, sind längst vorüber und auch Kálman, ursprünglich Journalist, ist ein vollkommener Meister dieses schwierigen Metiers. Moderne Möglichkeiten, wie zum Beispiel die damals noch neue Celesta, wurden in einem Umfang verwendet, daß sie bald lästig wurde und ein anständiger Opernkomponist ihr seitdem aus dem Wege

geht. Ähnlich wird es bald mit der im Anfang neuartigen Ausnützung der Jazzmusiken, des Banjo, der gestopften Trompete und der Saxophonfamilie im Orchester ergehen, die noch in Granichstaedtens sonst sehr schwachem „Orlow“ angeregt hat.

*

Die Operette ist eine Mischform. Schlimmer als das: die Mischform einer Mischform! Denn schon die Oper, aus der sie stammt, ist eine, ist paradox, wie Bie sagt. Wie das Satyrspiel zur Tragödie verhält sich das Operchen zur Oper, es ist eine Diminutivform, eine Verkleinerung der großen Gefühle auf ein kleinbürgerliches Allerweltsniveau, eine Reduzierung des Lebens auf den gemeinsamen Nenner der Heiterkeit, des Lachens und Tanzens. Ist? Richtiger: sollte sein! Die Operette und ihr Komponist, die beide von der Oper herkommen, fühlen sich irgendwie deklassiert, träumen von sozialem Aufstieg, wollen, wenn der erste Rausch von Macht und Reichtum gesättigt ist, wieder Soccus mit Kothurn vertauschen. Sie schreiben Schlager, weil man sie verlangt, und zwischendurch kokettieren sie mit dem fremden und falschen Stil. Gewiß schätzt Lehár nichts von seinen Arbeiten höher als seinen zweiten Akt von „Endlich allein“, der ein einziges großes Operndurett ist, ein Tristan der Operette! Und gewiß ist nichts fragwürdiger, was die Zukunft dieser Kunstgattung betrifft, als solches Verlieren des eigenen Stils, als solches Verleugnen der eigenen Daseinsberechtigung.

*

Auch die französische Operette, die Operette der Lecocq, Audran, Planquette der Nachfahren Offenbachs war im Absterben, genau so wie die Wiener der Millöcker, Ziehrer, Heuberger und Zeller. Ein Weltreich war zu vergeben und überraschend groß ist die Zahl der Diadochen geworden, die sich in das reiche Erbe teilen durften. Das Jahr 1901 bezeichnet die Erneuerung der

Wiener Operette mit dem noch nie erlebten Erfolg von Reinhardts „Das süße Mädel“. Desselben Reinhardts, der später die schmähliche Presse-Kampagne gegen Mahler, die zu seinem Abgang führte, begonnen und geschürt hat. 85 Ensuiteaufführungen des „Zigeunerbaron“ waren ein seltenes Theaterereignis gewesen, das jedoch hinter den Hunderterserien dieses neuen Sterns verschwinden mußte. Nun folgte Mann auf Mann, Triumph auf Triumph. 1902 Lehár mit „Wiener Frauen“, drei Jahre später seine „Lustige Witwe“, 1903 Eysler, „Bruder Straubinger“, 1904 Oskar Straus, „Die lustigen Nibelungen“, drei Jahre später sein „Walzertraum“, 1907 kam Fall mit dem „Fidelen Bauer“ und der „Dollarprinzessin“, zwei Jahre darauf Kálman mit seinem Erstling „Herbstmanöver“, 1913 Nedbals „Polenblut“. Unterdessen waren auch die Berliner nachgerückt, Kollo, Gilbert (Winterfeld), Lincke und Winterberg (übrigens ein Wiener). Aber es ist keine Frage, daß die österreichischen Produkte in Deutschland mehr Anklang fanden als die Berliner Ware in Wien, und daß das weitere Ausland, daß Italien, Frankreich und Amerika und noch ein gutes Stück der übrigen Welt nur ein paar auserwählten Österreichern tributpflichtig wurden. Der Wiener Walzer hat seine alte, der ihm verbundene Jazz seine neue Anziehungskraft bewährt. Die Texte nahm man merkwürdigerweise anstandslos mit in den Kauf. Was war mit ihnen geschehen? In der älteren Operette hatte der oft verlachte Operettenblödsinn regiert und war noch nicht viel später in einer ulkigen „Musteroperette“, dem „Petroleumkönig“, verlacht worden. Weil nun aber der Pendelschlag der Entwicklung offenbar immer von Extrem zu Extrem ausschlagen muß, war der Text plötzlich „vernünftig“ geworden. Psychologische Komplikationen, deren dick aufgetragene Wichtigkeit in groteskem Widerspruch zur Unwahrscheinlichkeit der Situation steht —, die — behüte Gott — durch ein einziges unvorsichtiges Wort sofort zu klären wäre, verhindern in der Regel durch drei Akte die vom ersten Augenblick an

feststehende Verlobung zweier Paare. Die Voraussetzungen dieser „vernünftigen“ Vorgänge sind genau so blödsinnig wie jemals. Dafür breitet sich Sentimentalität in widerlicher Weise aus, tränende Augen müssen getrocknet werden, ehe das Tanzbein hüpfen darf, Schluchzen und Schlager alternieren. Mit antidramatischen, auf ein Stichwort hereingeschneiten Einlagen wird genau so unsinnig operiert wie stets, wogegen der dürftigste Rest von Humor in alte Kalauer und bescheidene Episoden verdrängt wurde. Ist es nicht jammerschade, daß das alte Couplet mit seiner witzigen und aktuellen Pointierung, ein Erbstück der Wiener Hanswurstposse, in dem ein Schauspieler vom Range Girardis sein Bestes geben konnte, so vollständig verloren gegangen ist? Hat man in der älteren Wiener Operette selten Gelegenheit gehabt, Tränen zu lachen, so lächelt man jetzt nicht einmal unter Tränen! Die moderne Operette wird nach einem Rezept fabriziert, nach dem das Publikum sie ein paar hundert Mal einnehmen muß, ob es will oder nicht. Ausstattung, Kostüme, Ballettmeister, Hütelieferant, Beleuchter, Friseur und zahllose andere sind gleichberechtigte Faktoren an diesem Gesamtkunstwerk, dessen wirtschaftliche Bedeutung eine ganz kolossale ist.

*

Diese wirtschaftliche Bedeutung muß künstlerisch die schlimmsten Folgen auslösen. Vertrustet wie die Operettenbühnen, deren Direktoren oft gleichzeitig Verleger sind, sind die Buchmacher und die arrivierten Komponisten. Ein unbekannter Komponist hat so wenig Aussicht das Buch eines berühmten Librettisten zu bekommen wie es umgekehrt selten einem neuen Textdichter gelingt, von einem bekannten Musiker akzeptiert zu werden (obwohl dieses noch eher möglich erscheint). Ein homo novus hat um so geringere Chance, sein Werk aufgeführt zu sehen, als ein richtiger Operettenerfolg oft für ein bis zwei Jahre ein Theater für jeden Nachwuchs verlegt. Die hohen Aufführungs-

ziffern müssen forciert werden, und das Ideal eines gemischten Operettenspielplanes ist nicht realisierbar, da die täglichen Ausgaben und die in einer Neustudierung investierten Kapitalien anders nicht hereinzubringen sind. Diese Umstände haben auch den betrüblichen Nachteil, daß die Berufskritik (sieht man auch von den so häufigen persönlichen Interessen ab) der Operette gleichsam mit gebundenen Händen gegenübersteht. Sie, die an die seriöse Musik die höchsten Anforderungen zu stellen gewohnt und verpflichtet ist, ist auch vor Operettenmachwerken übler Sorte eitel Liebenswürdigkeit, da sie es selbstverständlich nicht verantworten will, die notorisch schlecht gehenden Theater durch üble Nachrede, sei sie noch so berechtigt, in ihrem Bestand zu gefährden. Das Publikum aber hört es gern, will seine Lieblinge in neuem Gewand sehen, will etwas Bekanntes zum Mitsingen haben und füllt die Vorstellungen, deren Niveau, je länger, je mehr herabsinkt.

*

Kokettiert die Operette mit der Oper, so kann man nicht sagen, die große Dame bliebe unempfindlich. Die Rosenkavalierwalzer, die Tänze in „Schlagobers“ und „Intermezzo“ sprechen deutlich dafür. Haben die Operettenkomponisten den Höhendrang zur Oper, so kitzelt es wieder die Herren von der erhabenen Kunst, einmal einen kleinen, netten Seitensprung zu wagen. Inwieweit auch hiebei die wirtschaftlichen Möglichkeiten der Operette mitbestimmend sind, entzieht sich natürlich jeder Beurteilung. Sicher ist, daß diese Experimente genau so mißlungen sind, wie die der Operettenkomponisten mit der Oper, was neuerlich und eindringlich für die grundsätzlich verschiedene Stilgattung spricht. Hieher gehören Puccinis „Rondine“, Mascagnis „Si“, mehrere Versuche Leoncavallos am bekanntesten die „Rosenkönigin“ und die der Deutschen Reznicek und Bittner.

*

Die traurigste Konsequenz der Operette als Geldquelle ist allerdings die Ausschrotung alter edler Musik und ehrwürdiger Künstlererscheinungen, um Geschäfte zu machen. Das „Dreimäderlhaus“ ist nicht einmal das schlimmste Beispiel dieser Afterkunst, die auch Schumann, Mozart, Mendelssohn und Chopin systematisch geschändet hat. Etwas ganz anderes ist es natürlich, wenn alte Operetten neu bearbeitet und aufgefrischt werden oder vorhandene Operettenmusik zu einem neuen Werk umgestaltet wird, wie schon zu Johann Strauß' Zeiten mit seiner Zustimmung bei „Wiener Blut“ geschehen ist. Gelingt es dadurch, wertvolles verschollenes Musikgut, wie in den Offenbachoperetten Leopold Schmidts oder in den entzückenden Bearbeitungen vergessener Straußoperetten durch E. W. Korngold zu retten, so wäre gerade das ein gutes Mittel, dem allgemein zunehmenden Geschmacksverfall wirksam zu begegnen.

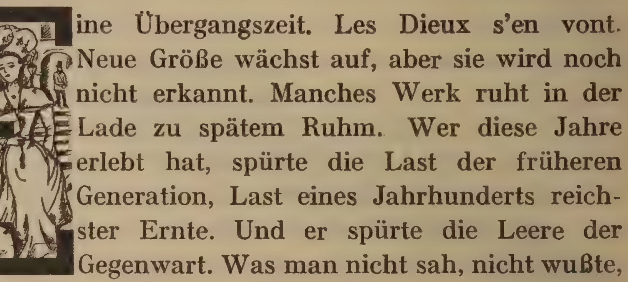
*

Wenn diese kritische Übersicht vielfach absprechend klingen mußte, so soll doch der musikalische Wert der modernen Operette und ihrer Meister keineswegs gering geschätzt werden. Der sinnlich-zärtliche Zauber eines Lehárwalzers, der prickelnd-parodistische Humor eines Oskar Strausischen Zweivierteltakts, Falls angenehm-weiche Melodik, und der feurig-exotische Rhythmus Kálmans, sie alle schaffen Werte, die auch der höchste Anforderungen stellende Musikergenius nicht gänzlich missen möchte. Im Gegenteil: er wünschte, daß sie sich in ihrer Eigenart, in ihrer eigenen Art, voll entfalten, getragen von einer Philosophie des grundlosen Optimismus, der fröhlichen Herzen und tanzenden Füße. Die Operette muß wieder unvernünftig werden, unvernünftig vergnügt, muß lernen zu lachen und lachen zu machen, und wer am besten lacht, sagt der Philosoph der gaya scienza, lacht auch zuletzt!

VOR FÜNFUNDZWANZIG JAHREN

MUSIK UM DIE JAHRHUNDERTWENDE

VON PAUL STEFAN



Eine Übergangszeit. Les Dieux s'en vont. Neue Größe wächst auf, aber sie wird noch nicht erkannt. Manches Werk ruht in der Lade zu spätem Ruhm. Wer diese Jahre erlebt hat, spürte die Last der früheren Generation, Last eines Jahrhunderts reichster Ernte. Und er spürte die Leere der Gegenwart. Was man nicht sah, nicht wußte, war der Zusammenhang. Weitete sich der Schauplatz der Musikgeschichte? Kamen die Länder im Osten, Westen, Süden dran, etwa gar noch ein Erdteil außer Europa? Und welches Wort fiel in die Rede über Musik, Wort aus der Sprache der Wirtschaft? War es nicht das Wort „Betrieb"?

Ja, damals begann die Herrschaft des Kapitals auch in der Kunst. Man begann das große Erbe des Jahrhunderts zu „verwerten". Die Masse wurde mächtig, der Kapellmeister, Regisseur, der Agent. Man produzierte im Großen, fabrizierte nicht nach Bedarf, sondern auf Vorrat. Man veranstaltete, als Erwerb, Serien von Konzerten. Es entstand der Markt der Weltstädte, sowie sich die Weltstädte ihrer selbst bewußt wurden. Musik, Werk, Konzert, Unterricht, alles das wurde mehr und mehr Ware.

Aber es erwachte auch die Gemeinschaft, die Gemeinde in der Musik. Aus den Weiten und Tiefen der Großstadt kam es her, schloß sich zusammen, füllte die neuen großen Säle. Ein neues Volk stand dem Werk gegenüber, Opern und Symphonien wurden

für dieses Volk erdacht. Und auch der Tanz, mit vielen kultischen Elementen. Bisher Ausgeschlossene, der kleine Beamte, der Arbeiter, sie verlangten und bekamen ihren Anteil und begnügten sich nicht nur mit gesichertem, erprobtem Musikgut. Sie begehrten Neues. Aber das neue Geschlecht der Schöpferischen, unbekannt oder bestenfalls verlacht — es sprengte insgeheim schon die Form, die Harmonie — dieses neue Geschlecht träumte noch erst von Gelegenheiten, von der Gemeinde, von seinem neuen Volk. Manchmal flüchtete man sich zur Kammermusik, sehnte sich nach dem kleinen Rahmen, einem leisen, feineren Orchester. Andere wieder standen an der Grenze des Kolossalischen ... Ein paar Vereine brachten Vorkämpfer. In den Schulen wuchs, genährt von Widerspruch, die Generation auf, die die nächsten Schritte zu tun hatte. Haß und Hohn empfing sie. Alle Mächtigen, die Geldleute, Zeitungsmenschen, Erzieher, die Wissenschaft, alle predigten Weisheit von gestern oder gar vorgestern. Sicher fühlten sie sich und doch war schon alles im Schwanken. Man vergaß es in dem Zahlenrausch der Wirtschaft, der Politik. Aber der Denker, der Künstler ahnte, bildete schon die Krise jeder äußern und innern Gestaltung. Ein, zwei Jahrzehnte später war sie, ist sie da. Wohin hat sie geführt?

*

Ein Blick ins Allgemeine, Blick freilich, der erst heute möglich ist. Uns gibt er Geschichte; den Miterlebenden war es Leben. Vergegenwärtigen wir uns Einzelheiten! Erinnern wir uns nur! Haben wir es nicht selbst mit erlebt? Aber wer waren wir damals! Wir finden noch unsere Spuren in dieser Zeit — aber dürfen wir sagen, daß wir die gleichen waren, die wir heute sind, nach Ereignissen, wie sie noch kaum je die geistige Sicherheit einer Generation bedrohten ...

Wohlan, ein paar Daten, ein paar Ereignisse, ein wenig Kunde

von Menschen, resoluter Querschnitt durch Lebensläufe! Einen Augenblick Geduld, Leser! Vielleicht reut er nicht...

Die letzten Jahre des Jahrhunderts...

1897 schreibt Puccini seine Bohème. Die von Leoncavallo, heute fast vergessen, war schon da. Man führte sie, zum erstenmal eben, in Venedig auf. 1898: Richard Strauß zieht als Nachfolger Weingartners in Berlin ein, königlicher Kapellmeister; er dirigiert in der Oper, dirigiert auch die Konzerte der königlichen Kapelle. Bungert — wer weiß noch mehr als den Namen — läßt das so und sovielte seiner zyklischen Musikdramen, eine „Kirke“, in Dresden aufführen. Kunde von Verdi, diesem Wunder der Lebenskraft: die vier geistlichen Stücke. In Wien Premiere der Operette „Opernball“ von Heuberger. Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer wird von Sommer, Rösch und Richard Strauß begründet. 1899: ein Totenjahr — Johann Strauß und Millöcker, Friedrich von Hausegger, der Ästhetiker der Ausdrucksmusik und Siegmunds Vater; J. N. Fuchs, Lamoureux, Amalie Joachim, der Berliner Kritiker Ehrlich. Uraufführung der Sechsten Symphonie von Bruckner; Bruckner war tot. Ein neuer Mann: Siegfried Wagner. Sein Bärenhäuter triumphiert. Aber es gab abermals einen andern „Bärenhäuter“ (von Arnold Mendelssohn). „Teufel und Käthe“ von Dvořák in Prag. „Iris“ von Mascagni in Frankfurt... Dafür im folgenden Jahr 1900 andre Austauschmusik: „Hänsel und Gretel“ in Paris. Schillings hält beim Pfeifertag. Über Hauseggers Barbarossa-Symphonie entbrennt kritischer Streit. Meldung von einem Lortzing-Musikfest. Und die Toten: die Wagnerjünger Levi und Porges, Wilhelm Jahn, eben noch Direktor der Wiener Oper, der Vorgänger Mahlers; Heinrich von Herzogenberg, der Freund von Brahms; die nationalen Komponisten Fibich, Erkel und Sullivan (dessen „Mikado“ noch lange lebendig bleibt). Irgendwo in Thüringen starb, was von Friedrich Nietzsche übrig war, ein Körper, seit zwölf Jahren nicht mehr Geist.

Theaterbild aus der Zeit: in der Wiener Hofoper, dem damals wohl besten Operntheater, herrscht Mahler. Die Vollkommenheit seiner Aufführungen reißt eine Stadt zur Begeisterung hin. Seine Jugend, gereifte Männlichkeit, ein vollkommenes Kunst- und Zeitverständnis lebt sich in den herrlichen Mitteln dieser Bühne aus, sieht noch kein Problem, ahnt noch nicht den Konflikt. Erst 1903, mit dem „Tristan“, wird Mahler Reformator. Aber um diese Zeit, eine Zeit die 1900 endet, dirigiert er auch die Konzerte des Opernorchesters, die philharmonischen. Und da werden einmal fünf Gesänge von Gustav Mahler gesungen, gesungen von Fräulein Kurz. Hanslick aber, das kritische Orakel Wiens, schreibt die bedeutsamen Worte: „Jetzt, am Beginn eines neuen Jahrhunderts, empfiehlt es sich, den Novitäten der musikalischen Sezession (Mahler, Richard Strauß, Hugo Wolf usw.) jedesmal nachzusagen: es ist sehr möglich, daß ihnen die Zukunft gehört.“ Um diese Zeit hört man auch Mahlers Zweite Symphonie in Wien. Das Publikum jubelt. Die Kritik ist ablehnend oder sehr verlegen.

Nachricht aus Berlin. Die königliche Kapelle unter Weingartner gibt (1900) zum erstenmal Bruckners Fünfte Symphonie. Was sagt die Allgemeine Musikzeitung, ein gar nicht rückschrittliches Blatt von ungefähr neudeutscher Haltung? Ihr Herausgeber Otto Leßmann schreibt, das Werk habe „stark enttäuscht“ und „nur schwachen Beifall gefunden“. Mit Recht: „Gedanken von äußerster Dürftigkeit und Kindlichkeit . . .“ Darnach „erdrückte“ Beethovens Zweite Symphonie „das schwülstige Werk Bruckners“. Ein Strauß-Pfitzner-Konzert des Vereins zur Förderung der Kunst. Beide dirigieren eigene Werke. Abermals Leßmann: „Das Pfitznersche Opernfragment (Rose vom Liebesgarten) ist so ziemlich das Ödeste, Phrasenhafteste . . . was ich seit langem als angebliche Musik genossen habe.“ Der arme Heinrich: „Trotz aller technischen Fertigkeit nichts könnender Eigensinn.“

Eine Berliner Konzertwoche: Böhmisches Streichquartett, Busoni, Reisenauer, Sauer, Dohnanyi, die Melba, Pregi, Landi . . .

Alle Achtung! Und, was fast mehr sagen will, sehr wenig anderes. Es gibt an jedem Abend zwei Konzerte. Noch nicht fünf, noch nicht acht.

Man berichtet aus Wien: Hans Richter verläßt die Oper. Auch die Renard: mehrere Wagen müssen die Blumen in die Wohnung der Künstlerin bringen, Polizei schreitet ein, die Stadt ist in Aufruhr. Die Gesellschaft der Musikfreunde hat aus dem Betrieb der Konzerte und der Musikschule (der späteren Staatsakademie) 130 Gulden Überschuß, dank einer Subvention. Die Kosten der Konzerte sind allerdings hoch. Solisten verlangen schon 300, ja 400 Gulden für den Abend. Auch die Ansprüche des Orchesters wachsen. Konzertdirigent ist Loewe. Einige Jahre später, und Loewe wird seine volkserzieherische Tätigkeit in dem neuen Konzertverein beginnen: auch in den für alle Welt vorbildlichen Arbeiter-Symphoniekonzerten.

Hugo Wolfs Krankheit wird als unheilbar erklärt.

Das Münchner Prinzregententheater wird eröffnet (1901). Cosima Wagner, erschreckt durch ein zweites Wagner-Festspielhaus so nahe dem ersten, bittet den deutschen Reichstag, Bayreuth das Privileg des „Parsifal" zu erhalten.

Breitkopf und Härtel haben einen Preis für ein Deutsches Flottenlied ausgesetzt. Unter den Preisrichtern sind d'Albert und Weingartner.

Die Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins werden in Bremen (1900) und in Heidelberg (1901) abgehalten. Aus den Programmen: Christus von Draesecke, Klavierkonzerte von Emil Sauer und Otto Neitzel, Symphonien von Wilhelm Berger und Weingartner, Lieder von Thuille und Strauß, eine Violinsonate von Oskar Posa. Straube trägt ein Orgelwerk von Reger vor.

Bericht aus irgendeiner Provinz: wagemutige Aufführung des Zarathustra von Strauß. Berichterstatter ist der Verfasser dieser Betrachtung.

Andere, dunkle Kunde von Richard Strauß: nicht nur Nietzsche, sondern auch Kabarett. Nun gar eine Kabarett-Oper: „Feuersnot".

Strauß hat eben das „Heldenleben" vollendet (1899). „Feuersnot" 1901, „Domestica" 1904. Mahler schreibt seine Vierte Symphonie (1901). Er nimmt Abschied von seiner ersten Jugend, von der Liedsymphonie, von der naiven Freude an einer problemlosen Oper, vom regelmäßigen Konzertdirigieren; seine Ehe, um diese Zeit geschlossen, bedeutet für ihn eine neue Welt, eine geistige Wendung.

Pfitzner, Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin, steht vor der ersten Aufführung der „Rose vom Liebesgarten" in Elberfeld. Reger pflegt sich in der Stille seines Geburtsortes Brand nach schwerer Erkrankung gesund; er geht 1901 nach München. Schönberg blickt zurück, blickt vorwärts in den gewaltigen Gurreliedern, die um die Jahrhundertwende beendet werden. Um leben zu können, instrumentiert der Schöpfer eines solchen Werkes Operetten. Seine Schüler Anton von Webern, Alban Berg, Karl Horwitz verlassen eben die Mittelschule. Zemlinsky dirigiert in Wien Operetten. Paul Hindemith lernt in Frankfurt lesen.

Saint-Saëns schreibt seine Erinnerungen. Seine gesammelten Aufsätze, in denen er sich mit Wagner auseinandersetzt, erscheinen in deutscher Übertragung. Massenet hält zwischen „Sappho" (1899) und dem „Gaukler" (1902). Unbemerkt reift der „Pelleas" von Debussy. Die erste Aufführung (1902) bezeichnet die Geburt eines neuen Frankreich. Ravel steht zwischen „Pavane" (1899) und „Jeux d'Eaux" (1902). Irgendwo abseits hält schon Eric Satie bei seinen Grotesken. Die Sechs haben sich noch nicht zusammen-, haben noch nicht einmal in diese Welt gefunden.

Erwachte die englische Musik? Ein Ereignis wie die Aufführung des „Gerontius" von Elgar soll es glauben machen. Auch Vaughan Williams ist auf dem Platz. Delius hat „Paris" und

„Appalachia“ geschrieben, Percy Grainger tritt eben zum erstenmal auf. Amerika in der Musik? Die Europäer, die hinübergehen, gelten als Auswanderer: das ist fast alles.

Den Italienern stirbt Verdi ab. Puccini nimmt, mit der „Bohème“ (1896), mit „Tosca“ (1904) Verdis Erfolge auf. Anders Mascagni, nach der „Cavalleria“ zu fruchtlosem Ringen um das Theater verleitet — wer kennt seine „Iris“ (1898), wer gar „l'Amica“ (1910)! „Zaza“ von Leoncavallo (1900) hat sich über die Alpen gewagt; der „Roland von Berlin“ wird 1904 auf Befehl Wilhelms II. aufgeführt. Casella, der Siebzehnjährige, hat immerhin schon „Italia“ vollendet (1900). Malipiero ist erst bei Jugendwerken. Dvořak kommt von Amerika zurück, erfüllt von Negermelodien und Negerrhythmen; „Aus der Neuen Welt“ heißt seine Symphonie, die davon berichtet. 1901 macht man ihn zum Direktor des Konservatoriums in Prag. In Brünn hat 1902 ein tschechischer Organist eine Oper geschrieben, die man ihm überall und immer wieder zurückgibt. Anderthalb Jahrzehnte später macht ihn das Werk weltberühmt: es ist „Jenufa“ von Leoš Janáček. Im Osten geht Strawinsky auf. Aber er ist eben erst Reisebegleiter des russischen Balletts . . .

*

Was sagt dieser Querschnitt von seiner Zeit? Manches. Nicht alles.

Er zeigt nicht und kann nicht zeigen, wie die Epigonen der Romantik, die Neudeutschen, sterben, verschwinden. Wie sich eine andere Wertung Wagners vorbereitet. Wie es zu einer neuen Schätzung der Melodie, des Rhythmus, der Form kommt, wie sich klassizistische Tendenzen abzeichnen, eine Gegnerschaft gegen die Sehnsucht der Romantiker, die in der Musik wie in ihrem Denken und Sein keine Grenzen kannten, keine Gegenwart. Aber während die überlieferte, oft von den Vorklassikern her übernommene Form neue Geltung findet, erfüllt sie sich mit neuem Inhalt. Krise der romantischen Harmonik — sie war schon

im „Tristan“ da, klang jahrzehntelang ab. Nun, um die Jahrhundertwende, ging es mit großen Schritten weiter. Die Harmonie verlor jede bishin geltende Beziehung zu dem angenommenen Grundton. Fremde, zum Teil exotische Skalen kamen auf und, aus der Reizsamkeit der Zeit, ein anderes Hören, bloße Relativität der Erscheinungen von Konsonanz und Dissonanz. Heterophonie dringt vor, Quarten türmen sich übereinander, treten horizontal auf, man nähert sich der Polytonalität, sogenannt atonalen Bildungen. Gegen den Widerstand einer erregten öffentlichen Meinung, der Schulen, des Publikums, geschieht das, vielfach hilft die Melodik, die Harmonik neuer Tänze mit, die Bar, das Grammophon bringen merkwürdige Kunde in die noch unangetastete Erhabenheit des Konzertsaales. Aber selbst die Konservativen müssen zugeben, daß wir auf gerade drei, vielleicht vier Jahrhunderte geltender und auch nicht gleicherweise geltender Musik zurückblicken können, während, was vorher war, ganz andere Beziehungen zu Ton und Klang gehabt hat. Abermals bereitet sich, eben um diese Jahrhundertwende, eine Wandlung in dieser so wandlungsreichen, ganz und gar nicht von ewigen Gesetzen beherrschten Kunst vor, vielleicht eine der größten. Wohin bringt sie uns? Wohin hat sie uns schon gebracht? Vielleicht an einen Anfang. Sicherlich nicht bloß in ein neues Jahrhundert. Auch in eine neue Zeit.

VERBINDLICHE ANTWORT AUF EINE UNVERBINDLICHE RUNDFRAGE

VON ALBAN BERG



Ich habe vor einem Jahr, anläßlich des fünfzigsten Geburtstages Arnold Schönbergs, geschrieben, „daß durch das Werk, das er der Welt bisher geschenkt hat, die Vorherrschaft nicht nur seiner persönlichen Kunst gesichert erscheint, sondern, was noch mehr ist, die der deutschen Musik für die nächsten fünfzig Jahre". Damit ist eigentlich schon der von der Universal-Edition ausgegangenen Anregung, *„einen Ausblick auf die kommenden fünfundzwanzig Jahre zu geben"*, was meine Stellungnahme zu dieser Frage betrifft, vollauf entsprochen. Und da es sich hier nicht um eine einfache Behauptung handelt, sondern um nicht mehr und nicht weniger als eine Prophezeiung, erübrigt sich jeder Beweis für ihre Richtigkeit.

Ihn zu erbringen, wäre, wenn man die Musik der letzten fünfundzwanzig Jahre gut ansieht und überhaupt ihre bisherige Entwicklung vom Anbeginn verfolgt, gar nicht so schwierig. Wenn ich diesmal dennoch davon absehe, so geschieht es, weil ich mich nachgerade von der Zwecklosigkeit solcher Beweise überzeugt habe. Da sie nämlich unwiderlegbar sind (mit anderen gebe ich mich nicht ab!), wird ihnen tatsächlich nicht widersprochen; da ihnen aber andererseits nicht recht gegeben werden darf, bedient man sich der bequemsten Form, eine Wahrheit unwirksam zu machen, nämlich der, sie totzuschweigen. Um so leichter läßt sich dann, ist jene nur einmal vergessen, eine andere, natürlich gegenteilige Behauptung aufstellen.

Auch im vorliegenden Fall würde das geschehen. Nicht, daß

ich fürchtete, daß man von den tausend heute aufgeführten Komponisten behaupten wird wollen, daß sie alle in fünfundzwanzig Jahren noch genannt werden; ebenso weiß ich, daß auch für die, die sonst nicht meiner Ansicht sind, klar ist, daß von den etwa hundert Komponisten, die heute Wertschätzung und Anerkennung genießen, nichts übrig bleiben dürfte, als ihre Namen in Musikgeschichten und Lexika, und daß nur ganz wenige von ihnen auch noch im Jahr 1950 Geltung haben werden. Aber schon der Versuch, die Namen dieser wenigen Meister der letzten fünfundzwanzig Jahren, auf Grund derer „ein Ausblick auf die kommenden fünfundzwanzig Jahre" möglich wäre — wenn es viel sind, sind es zehn! — zu fixieren, ergäbe derart schwerwiegende Meinungsverschiedenheiten, daß ein solcher Ausblick, wenn ich mich nun gar erdreiste, den Einen zu nennen, der mir heute als Erster und vielleicht Einziger unter den Lebenden berufen erscheint, die Reihe der Klassiker forzusetzen, durch jede gegenteilige Behauptung verrammelt wäre: sei es durch Nennung eines anderen lebenden Meisters, der augenblicklich die öffentliche Meinung für sich hat, oder einer ganzen Gruppe von Musikern, oder gar einer nationalen Richtung, die gerade en vogue ist.

Und da möchte ich, nachdem ich also auf den im wahrsten Sinn des Wortes aussichtslosen Weg der Beweisführung verzichten muß, wenigstens auf dem der Analogie feststellen, daß — will man sich schon nicht auf meine Prophezeiungen verlassen — schon gar kein Grund vorhanden ist, dem Urteil der öffentlichen Meinung Glauben zu schenken.

Es liegt mir fern, hier, was naheliegend wäre: alte Kritiken der jeweils zeitgenössischen Tagespresse zu zitieren. Das ist ein Kapitel für sich. Auch erscheint mir die Anführung von derlei Fehlurteilen viel zu billig und verbraucht, als daß sie noch besondere Beweiskraft hätte. Meine Argumente sind allgemeinerer Natur.

Wer kennt heute die Namen der tausend Komponisten, wer die Werke der hundert „Tonkünstler", die vor fünfundzwanzig

Jahren Geltung hatten. Ja, drängt sich einem nicht ein Lächeln auf, wenn man sich vergegenwärtigt, was damals — allein in Deutschland — im Ansehen hoher Meisterschaft stand. Es genügt, ein paar Namen, wie Raff, Volkmann, Reinecke, Rheinberger, Reinthaler, Kretschmer, Draesecke, Hiller usw. herauszugreifen und zu erinnern, wie es damals um Bruckner, Wolf, Mahler, Reger und Debussy stand. In Meyers Konversations-Lexikon vom Jahre 1900, gewiß einem vollwertigen Organ der öffentlichen Meinung, werden die letzteren entweder gar nicht genannt oder, wie Bruckner, mit etwa zwanzig Zeilen abgetan; während jenen erstgenannten Pseudo-Meistern und vielen ihresgleichen und noch unbedeutenderen Musikern lange Spalten und ganze Artikel gewidmet werden, und zum Beispiel von dem damals sechzigjährigen Draesecke behauptet wird, daß er „ohne Zweifel eine der bedeutendsten Individualitäten unter den lebenden Komponisten ist“. Dies, wie gesagt, zu einer Zeit, in der Mahler, Reger und Debussy nicht nur ebenfalls zu den lebenden Komponisten zu zählen waren, sondern auch längst schon auf der Höhe ihrer Meisterschaft standen.

Auch das dem selben Jahrgang angehörige „Goldene Buch der Musik“ (1900), aus dem ich als Knabe meine musikgeschichtlichen Kenntnisse schöpfte, kommt — wie auf Verabredung — zu dem ganz gleichen Resultat wissenschaftlicher Musikforschung. Die Kapitelüberschriften allein sprechen Bände. In dem, die „Instrumentalmusik“ neuerer Zeit behandelnden Teil finden wir nach einem Kapitel, das *„Brahms und Bruckner“* gewidmet ist, als nächstes ein mit: *„Kiel, Herzogenberg, Bruch, Blumner und Hofmann“* überschriebenes. Gustav Mahler wird im musikgeschichtlichen Teil dieses wahrhaft goldenen Buches nur im Kapitel *„Programmusik“* dem Namen nach erwähnt, und zwar in der heute unverständlichen Kombination: *Schulz, Beuthen, Mahler.*

Dabei geschehen diese historischen Feststellungen mit einem Aufwand von Ernst und Würde, daß man meinen könnte, sie

hielten für die Ewigkeit. Und doch taugen sie nicht einmal für eine Generation. Wo stünde ich nur, wenn ich einer solcherart orientierten Lehre Glauben geschenkt hätte und wenn mich nicht — damals schon — die ersten Takte einer Mahler-Symphonie aus jener Welt der Draese- und Reineckes ein für allemal entführt hätten; wenn unsereins nicht — immer wieder — aus jener dumpfigen Atmosphäre in eine „Luft von anderen Planeten" gehoben werden würde.

Allerdings verliert man in diesen Regionen immer mehr den Sinn für das, was in der der öffentlichen Meinung vorgeht. Und zwar nicht nur für das, was diese einem im Ernst (im Wege ihrer Lexika und Musikgeschichten) weiß machen will, sondern auch — ja mehr noch — für das, was sie für witzig hält.

Die „Meggendorfer Blätter", eine deutsche „Zeitschrift für Humor und Kultur", brachte im Jahr 1910 folgenden

Epilog zu Gustav Mahlers achter Symphonie

(Nach der stattgehabten Münchner Uraufführung mit 1000 Mitwirkenden)

Majestoso, animato,
Presto, dolce, pizzicato,
Pianissimo, furioso,
Lusingando, lamentoso,
Con sordino, con dolore,
Allegretto, con amore, —
Vierundsechzigstel-Triolen,
Bässe, Tuben und Violen,
Kanons, Modulationen,
Quinten, Variationen,
Cis-Dur, as-moll, Soli, tutti,
Chöre, Orgel, **tutti frutti,** —
Pauken, Harfen, **Xylophöner,**
Nur Geduld, — es wird noch schöner:

Trommeln, Becken, Schell'n, Posaunen,
Donnerblechzeug und Kartaunen,
Rathausglockenspielgehämmer,
Löwenbrüllen, Schrei der Lämmer,
Huppenklang, Propellerschwirren,
Alphornton und Waffenklirren, —
Alles dieses steckt — **und wie!** —
In der Achten Symphonie
Gustav Mahlers. — **O du mein!**
Wie wird erst die „Neunte" sein!

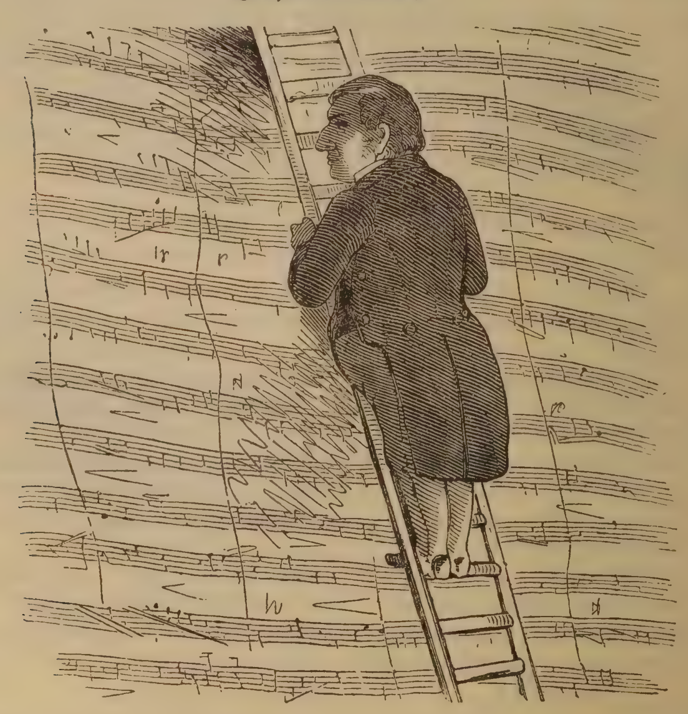
—ee—

Nun, damals war auch schon die geschrieben und die „Zehnte" im Entstehen. Ein Jahr darauf war Mahler tot. —

Ein anderes Beispiel einer ganz besonders gelungenen Vereinigung von Humor und Kultur:

In einer altehrwürdigen Zeitschrift, die, wie wiederum Meyers Konversations-Lexikon meldet, „die größte Verbreitung von allen deutschen Witzblättern gefunden hat“ und die „mit besonderem Eifer alle Torheiten der Mode und des Geschmacks im Geiste des gesunden deutschen Volkstums bekämpft“ (also ebenfalls ein kultureller Wertmesser par excellence), findet sich folgender Scherz:

Hoher Genuß.



Wenn man meint, daß hier im Geiste des gesunden deutschen Volkstums etwa die Modetorheit der umfangreichen Partituren

Wagners bekämpft werden, oder vielleicht wieder Mahlers VIII. Symphonie, oder am Ende gar die stellenweise 46zeilige Gurrelieder-Partitur, — so irrt man. Der Text zu diesem Bilde gibt erst zu erkennen, über wen sich der Witzbold damit lustig zu machen beabsichtigt:

„Es ist doch ein göttlicher Genuß, eine Beethovensche Partitur zu lesen."

Dies geschehen in der 53. Nummer der „Fliegenden Blätter" vom Jahre 1847, also beiläufig fünfundzwanzig Jahre nach Beethovens fünfzigstem Geburtstag, ja, was noch bezeichnender ist: zwanzig Jahre nach seinem Tod!

Einer Öffentlichkeit, die solches hervorbringt und zuläßt — und ich habe sie arg im Verdacht, daß sie auch heute noch geneigt ist, diese humorvolle Einstellung zumindestens harmlos zu finden und nicht zu begreifen, daß ich mich darob ereifere, — einer öffentlichen Meinung also, die sich derart dokumentiert, bestreite ich glattweg die Fähigkeit und damit das Recht, über höchste Kunst zu urteilen und diese Urteile endgültig festzulegen. Und hat man dies, wie ich, einmal erkannt, bleibt einem wahrlich nichts anderes übrig als die Flucht vor solcher Zeitgenossenschaft in eine möglichst ferne Zukunft. Und da geht einem dann auch der wahre Sinn einer Widmung auf, mit der Arnold Schönberg das Werk, welches das zweite Viertelhundert seiner opera einleitet, in die Welt schickt. Es ist nicht nur ein Akt großväterlicher Liebe, wenn er sein Bläserquintett op. 26 einem ahnungslosen Kinde zueignet; ich glaube, daß damit auch gesagt sein soll, daß diese Musik, mit der das ahnungslose Kind unserer Zeit ebensowenig anzufangen weiß, wie heute der „Bubi Arnold", einer Zeit vorbehalten bleiben mag, in der zum mindesten diese zweitnächste Generation herangewachsen sein wird, einer Zeit, in der dann endlich zur unumstößlichen Wahrheit geworden ist, was heute nur wie eine Prophezeiung anmutet.

Welch ein „Ausblick für die kommenden fünfundzwanzig Jahre"!

BEKENNTNIS ZUR OPER

VON KURT WEILL

Wir können nicht mit dem Snobbismus teilnahmslosen Verzichtes an die Oper herangehen. Wir können nicht Opern schreiben und zugleich über die Unzulänglichkeit dieser Gattung jammern. Wir können nicht in der Opernkomposition die Erfüllung einer rein äußerlichen Pflicht sehen, während wir unsere wahren Inhalte in anderen Formen erschöpfen. Wir müssen in den Gegebenheiten der Bühne unser *Formideal* erfüllt wissen, wir müssen überzeugt sein, daß das Bühnenwerk die wesentlichen Elemente unserer Musik wiederzugeben vermag, wir müssen uns rückhaltslos zur Oper bekennen.

Das Bewußtsein, daß der Gattung des Musikdramas nichts mehr hinzuzufügen oder zu entlocken war, machte uns zu Fanatikern der absoluten Musik. Wir mußten unser Jahrhundert gegen das vorige behaupten, das wir mit einem literarischen Einschlag, mit einer Materialisierung der Kunst belastet glaubten. Musik sollte wieder der einzige Selbstzweck unseres Schaffens sein. Aus der Beschäftigung mit Bach und den Vorklassikern und aus der Pflege der Kammermusik konnte eine Intensivierung des musikalischen Erlebens entstehen. Und doch konnte man sich zu einer völligen Vernachlässigung der Opernbühne nicht entschließen. Die einen lockte die Möglichkeit breiterer Auswirkung, die anderen die Gegensätzlichkeit zur eigenen Empfindung. Man schrieb Ballette, das heißt man bereicherte die Wirkung der Konzertmusik um einen optischen Eindruck. Aber auch der Tanz gestaltete sich nach den Gesetzen der Musik

und es fehlte noch das Tempo der Bühne. Und durch die Verachtung dieses Bühnentempos glauben viele die Berechtigung ihres Nur-Musikertums zu beweisen.

Wesentlich ist die Erkenntnis, daß wir nicht mit einer musikalischen Umstellung an das Bühnenwerk herangehen dürfen, daß wir uns in der Oper mit der gleichen ungebundenen Phantasieentfaltung ausmusizieren müßten, wie in der Kammermusik. Aber es kann sich nicht darum handeln, die Elemente der absoluten Musik in die Oper zu übernehmen; das wäre der Weg zur Kantate, zum Oratorium. Sondern umgekehrt: der dramatische Auftrieb, den die Oper verlangt, kann wesentlicher Bestandteil jeder musikalischen Produktion sein. Mozart lehrte mich das. Er ist in der Oper kein anderer als in der Symphonie, im Streichquartett. Er besitzt immer das Tempo der Bühne, darum kann er absoluter Musiker bleiben, auch wenn er den Höllenlärm über „Don Giovanni" hereinbrechen läßt, darum können wir aber auch bei den Brio-Sätzen seiner Symphonien durchaus bühnenmäßige Vorstellungen haben. Das geht bei Mozart so weit, daß man einen beliebigen Satz aus seinen Kammermusik- oder Orchesterwerken durch Hinzufügung eines Textes zu einer dramatisch belebten Opernarie, ja, zu einem handlungsfördernden Opernfinale ausgestalten kann, daß uns aber andererseits eine konzertmäßige Aufführung der Aussprache zwischen Sarastro und Pamina ein theatralisches Erlebnis vermitteln kann. Es sind gewiß keine außermusikalischen Mittel, im Gegenteil: es ist die wesentlichste Äußerung der Musik, womit Mozart das erreicht. Denn schließlich ist das, was uns im Theater bewegt, das gleiche, was uns in allen Künsten ergreift: das gesteigerte Erlebnis — der geläuterte Ausdruck einer Empfindung — die Menschlichkeit. Es ist immer von unmittelbar dramatischer Wirkung, wenn das, was wir alle empfinden, in exponierter Form und mit eindringlicher Beredtheit ausgesprochen wird — sei es in den Rezitativen der „Matthäuspassion", in der

Kerkerarie des Florestan oder in dem Schlußduett Carmen-José. Diese Eindeutigkeit des Ausdrucks findet sich bei allen Meistern, die auf Mozart fußen: bei Weber, Berlioz, Bizet, Strauß, Busoni, in anderem Sinne auch bei den großen Italienern von Pergolese bis Puccini. Sie mußte bei den Romantikern verschwinden; denn hier wurde das Seelenerlebnis so kompliziert oder so veräußerlicht, daß man die einfachsten, irdischsten, uralten und immer neuen Gefühlsregungen vergaß. Die aber sind es gerade, die uns ergreifen. In diesem Zusammenhang verstehen wir auch, warum Wagner sich die Form des Musikdramas schaffen mußte; denn wie konnte ihm Streichquartett, Symphonie oder Oper genügen, da seine Kunst ja nur die Empfindungen von überlebensgroßen Gestalten, von Göttern, Königen und Helden widerspiegelt? Aber wir verstehen auch den Erfolg der Veristen; denn ihre brutal-erotisch-kriminalistische Produktion drückt nicht gerade die edelsten, aber doch allgemein menschliche Empfindungen des Vorkriegsmenschen aus.

Die gläserne Klarheit und die innere Gespanntheit der musikalischen Diktion kann nur in der Durchsichtigkeit unserer Gefühlsinhalte begründet sein, und da unsere Musik die typisch opernhaften Elemente: die scharfe Akzentuierung, die Prägnanz der Dynamik, die sprechende Bewegtheit der Melodien wieder besitzen kann, so kann uns auch die Oper wieder das kostbarste Gefäß sein, um alle Formen und Gattungen dieser Musik aufzunehmen.

VOM JAZZ UND ANDERN DINGEN

RÜCKBLICK UND AUSBLICK

VON LOUIS GRUENBERG

RÜCKBLICK

25 Jahre! Welche Fülle der Gesichte! Wie viel Erlebtes, Gewolltes und — nie Erreichtes enthielt diese Spanne Zeit für mich! Schon der Gedanke an die Vergangenheit versetzt mich in eine Stimmung, die von einer gewissen Resignation in allem, was die Zukunft betrifft, getragen ist. Vor 25 Jahren war ich ein blutjunger Träumer, der nichts wußte und nichts erlebt hatte. Damals war mir nicht bewußt, was ich jetzt so stark empfinde: daß auch der Beste unter uns nur verschwindend wenig kann und auch ewig können wird — im Vergleich zu dem, was noch zu lernen ist! — Meine erste Erinnerung aus dieser Jugendzeit ist ein Konzert von Richard Strauß in Carnegie Hall in New York. Ich saß dort ganz oben auf der Galerie und blickte tief hinunter auf eine Bühne, auf der ein Herr eine Sängerin begleitete. Es ist mir noch lebhaft im Gedächtnis geblieben, daß ich über die mir damals besonders grell erscheinenden Dissonanzen der Lieder, die auf dem Programm standen, ganz entsetzt war. Ich wendete mich zu meinem Nachbar und sagte aufgeregt: „Muß Strauß denn wirklich so schrecklich klingende Sachen komponieren? Er kann doch auch Schönes schreiben!" Mein Nachbar war älter und gescheiter als ich und antwortete trocken: „Er hält es ja für schön und hat sich damit seine eigene künstlerische Berechtigung verschafft!" Das verstand ich nun nicht. Ich wußte nur: mir

erscheint es fremdartig und unschön — daher muß es falsch sein ... Eine Art der Beurteilung, die die meisten Menschen sich auch heute noch gern gestatten und wohl auch immer gestatten werden.

Ein anderes Bild aus dieser Zeit, das mir haften geblieben ist, ist das Konzert eines Pianisten mit einem Christuskopf, der mir einen so starken Eindruck machte, daß ich sofort beschloß, mich ihm auf irgendeine Weise zu nähern. Erst im Jahre 1907, als ich mir genügend Geld verdient hatte, kam ich nach Berlin. 19mal mußte ich vorsprechen, bevor es mir gelang, bis zu dem Mann zu dringen, der für mich immer eine Idealgestalt bleiben wird — Ferruccio Busoni, der edelste Mensch und weitblickende Künstler, der Größte, den ich auf meinem Lebensweg getroffen habe. Ich blieb bis Kriegsausbruch bei ihm, dann fuhren wir zusammen nach Amerika, er auf eine Konzertreise, ich in meine Heimat.

Während des Krieges hielten wir in Amerika uns von jeder europäischen Kunst vollkommen ferne. Es war mir persönlich nur mit der größten Anstrengung möglich, innerlich an mir künstlerisch weiter zu arbeiten.

Da man in New York wenig ausländische, besonders wenig deutsche Musik zu hören bekam, wurde man allmählich frei von fremden Einflüssen. Wenigstens war das die Richtung, die die Entwicklung meines Geistes damals nahm. Alles wurde vom nationalen Standpunkt aus betrachtet — warum sollte man diesen nicht auch in die Musik einführen? — Man begann nach einer amerikanischen Nationalkunst zu suchen, nach einem amerikanischen Bach, Beethoven oder Wagner, fand ihn aber nicht, denn die Zeit zur Entfaltung von Persönlichkeiten war noch nicht gekommen. Große Geister werden nicht auf Befehl geboren. — Auch ich suchte nach der nationalen Note — jetzt weiß ich, daß das nationale Element mehr als Färbung und nie als das Wesentliche in der Musik zu betrachten sei. — Bach ist

nicht ein Großer, weil er ein Deutscher, sondern weil er eben — Bach ist.

Ich warf mich nun mit großem Eifer auf die Forschung, um zu ergründen, was eigentlich amerikanisch sei, die Indianer im Westen, die Puritaner im Osten, die Neger im Süden oder die Juden in New York? Mir schwebte das Bild eines übermenschlichen Kochs vor, der alle diese Ingredienzien in einen kolossalen Topf wirft und daraus eine eigene, unerhört großartige Menschenmischung hervorzaubert... Auch der Jazz trat zu dieser Zeit zum erstenmal in die Erscheinung. Obgleich er damals nur als roher Effekt für die Masse verwendet wurde und künstlerisch ganz wertlos blieb, kam mir doch der Gedanke, wie man diesen frischen, nicht abgebrauchten Inhalt in eine Kunstform gießen könnte. Und ich war auch nicht der einzige amerikanische Komponist, der diesen Einfall hatte. Es wurden zahllose Versuche in dieser Richtung angestellt, doch war meiner Ansicht nach alles verfehlt, und zwar weil sie von dem Tanz ausgingen, aus dem nie ein großes Kunstwerk entstehen kann.

Bald nach Kriegsende kam eine Flut von ausländischer Kunst und ausländischen Künstlern zu uns nach Amerika. Es galt nun zu hören, zu urteilen, und Vergleiche mit der eigenen Produktion anzustellen. Bei der Überfülle des Gebotenen war es geradezu unmöglich, alles aufzunehmen und richtig zu bewerten. Eines aber schien uns sicher: alle diese Werke sprachen nur zu unserm Hirn, nicht zu unseren Herzen, es war alles so traurig, so trübselig und so gewollt. Religiöses Empfinden fehlte vollständig. Der Humor war nur Ironie, die Gabe, Ernstes ohne Schwermut sagen zu können (wie Mozart, der Halbgott, es so unerhört verstand) verschwunden, die neuen Werke vielfach nur technische Künsteleien, denen wir damals noch verständnislos gegenüberstanden. Kurz, es klang alles einförmig, wie von einer Hand geschrieben, ohne schöpferischen Gedanken... Wir waren enttäuscht — und forschten weiter. Whithorne streifte in den Straßen von New York

umher, um Charakteristisches zu finden, Jacobi suchte bei den Indianern sein Heil, Morris bei den Negern — und ich landete beim Jazz. Obwohl der Jazz vielleicht aus dem Cakewalk hervorgegangen ist, halte ich den Jazz in seiner heutigen Form doch nicht für Negermusik. Es ist etwas daraus entstanden, das sicher echt amerikanisch ist, in der Bedeutung wie im Gefühl und in der ihm innewohnenden Nervosität. Ob der Jazz einen wirklichen Gewinn für die Musik bedeuten wird, hängt einzig und allein davon ab, ob in dieser Gattung wirkliche Kunstwerke geschaffen werden, die den großen Meisterwerken der Vergangenheit würdig zur Seite stehen können.

In einem früheren Aufsatz schrieb ich bereits, daß ich überzeugt war, daß die Kunst von heute sehr einer Aufmischung durch die Elemente des Jazz bedarf, als da sind: Jugendfrische, Ursprünglichkeit, Lebenskraft und physische Genußfreudigkeit. Und gerade diese Eigenschaften sind im Jazz so hervorstechend, so unwiderstehlich.

Man kann wohl sagen, daß eines der Hauptmerkmale des Jazz in seinem eigenartigen Rhythmus liegt. Aber Rhythmus allein schafft kein Kunstwerk; Jugendfrische, Ursprünglichkeit usw. sind ja sehr bedeutsam, aber wie auf dieser Grundlage beispielsweise einen Trauermarsch schreiben? Erhabenheit, Schmerz, Würde: können solche Gefühle in Jazzrhythmen ausgedrückt werden, ohne lächerlich zu wirken? Ich antworte: am Anfang ist die Inspiration! Auch im herkömmlichen Rhythmus kann man einen Trauermarsch schreiben, der lächerlich wirkt. Aber in vielen Negro-Spirituels wie „Roll on Jordan“, „Nobody knows but Jesus“ klingt ein tiefer Schmerz, eine erhabene Würde, die tief an das Herz des Hörers rührt. Gewiß, der Jazz — ich sagte es bereits — ist keine Negermusik. Er ist der musikalische Ausdruck einer Rasse, die aus schwarzen, roten und weißen Menschen besteht, der amerikanischen Rasse. Der Ursprung dieser Ausdrucksformen aber stammt wahrscheinlich von den Negern.

Auf diesen Ursprung heißt es zurückgehen. Gerade die Ingredienzien der Spirituels scheinen berufen, dem Jazz eingepflanzt, zur Vervollkommnung, zur Vertiefung dieser Ausdrucksform ein wesentliches beizutragen. So wie Samen aus aller Welt in amerikanisches Land verpflanzt eine neue Rasse gestaltet hat, eine Rasse, die trotz ihrer heterogenen Bestandteile ihre eigene Gestalt, ihr eigenes Gesicht, ihren eigenen Geschmack besitzt, so muß auch die Musik dieser Rasse aus den verschiedenartigen Quellen gespeist werden und die Vielgestaltigkeit der Rasse widerspiegeln.

Ich bin überzeugt, daß der Jazz viele neue Perspektiven eröffnen wird, die auch der europäischen Musik zugute kommen können. Ob diese Kunstgattung mich später fesseln wird, weiß ich heute nicht. Aber es ist noch unendlich viel aus ihm zu holen, das bis heute nicht ans Licht gebracht wurde. Daß er zart, dramatisch, naiv, grotesk und religiös sein kann, weiß ich. Ob er die vielen andern Ausdrucksmöglichkeiten besitzt, die außerdem das menschliche Herz bewegen, weiß ich nicht. Nur die Zeit allein kann das zeigen. Ich meinerseits bin davon überzeugt, daß alle Mittel, deren ein Kunstwerk bedarf, im Jazz vorhanden sind. Es kommt nur auf die Inspiration, das Können und die Ehrlichkeit an, mit dem man die Arbeit anfängt und durchsetzt. So war es immer, so wird es immer bleiben.

AUSBLICK

Busoni ließ in einer Oper, die wir gemeinsam schrieben, eine der Personen folgenden Ausspruch tun: „Prophezeien ist nicht schwer — man vergleicht die Gegenwart mit der Vergangenheit — und — hat die Zukunft!“

Ja, prophezeien wäre leicht, träfe nur auch immer ein, was man prophezeit hat! Ich will es aber doch versuchen, nur weil es mir — in einer unvorsichtigen Laune — Spaß macht.

Sprechen wir denn zu allererst von dem schwersten Übel der Gegenwart, das den Komponisten bedrückt: „Wo finde ich um Gottes willen die nötigen Mittel, um durchzuhalten, um ruhig arbeiten zu können, bis ich das große Werk vollendet habe, das mir die künstlerische Meisterschaft bringt? Und was dann?" Meine erste Prophezeiung lautet: Es wird jedem Land zum Bewußtsein kommen, daß sein wertvollstes Gut, seine einzigen wirklichen Diplomaten (da sie die einzige wirklich internationale Sprache sprechen) seine Komponisten sind. Wir brauchen nur zwei Namen zu nennen, die Österreichs Ruhm in alle Lande getragen haben und selbst im Kriege überall mit Hochachtung genannt wurden — Mozart und Johann Strauß.

Jedes Land wird also dafür sorgen müssen, daß seine Komponisten von Staats wegen erhalten werden, damit sie das Lob ihrer Heimat weit und breit verkünden. Es muß ja nicht viel sein, aber ein anständiger Lebensunterhalt muß ihnen gewährleistet werden.

Zweitens: Eine technisch vollendete Aufführung eines großen Werkes braucht viele, sehr viele Proben, die durch die hohen Gagen der Musiker (die nebenbei bemerkt infolge der Teuerung der Lebenshaltung vollkommen berechtigt sind) unmöglich gemacht werden. Vielleicht ist ein großer Teil der Publikumsmißerfolge moderner Werke ungenügender Vorbereitung zuzuschreiben. Die Komponisten müssen sich also klar darüber werden, daß sie sich anpassen müssen, um mit weniger Musikern dieselbe Wirkung hervorzubringen — und sich mehr auf den inneren Wert der Musik als auf den äußeren Effekt verlassen lernen.

Drittens: Das Symphonieorchester in seiner heutigen Gestalt muß verschwinden, da niemand (außer etwa einem mehr oder minder kunstverständigen Mäzen, der die Programme nach seinem persönlichen Geschmack zusammenstellt) es bezahlen kann oder will und die möglichen Einnahmen in keinem

Verhältnisse zu den Ausgaben stehen. Es muß eine Art Zentral-Symphonieorchester geschaffen werden, das, sobald die notwendige und sicher bevorstehende Erfindung der Privatleitungen ausgebaut ist, von den verschiedenen Radiogesellschaften erhalten wird. Die Teilnehmer werden alle Aufführungen hören können, vielleicht wird das Radio sogar mit einer Art Grammophon verbunden sein, so daß man jede Wiedergabe auf einer Platte festhalten kann. Diese werden dann in einem riesigen feuersichern Raum aufbewahrt und nach Nummern bezeichnet, so daß jeder Abonnent jederzeit telephonisch jede gewünschte Nummer durchs Telephon hören kann.

Viertens: Auch die Oper wird nicht in dem heutigen Zustand bestehen bleiben, auch sie wird in Verbindung mit dem Film (wie das ja heute schon öfters mit mehr oder weniger Erfolg versucht worden ist) per Radio an die Teilnehmer geliefert werden müssen. Denn alles, was von dem Symphonieorchester gesagt wurde, gilt in noch viel stärkerem Maße von der großen Oper ... Ich sehe da plötzlich eine seltsame Vision vor mir: eine Millionenstadt, die Straßen unheimlich leer, man hört und sieht nichts, aber — in jedem schalldicht abgeschlossenen Zimmer sitzen Menschen, die ihren Opernfilm oder ihr symphonisches Werk voll Genuß anhören, ohne daß einer den andern dabei stört ... (Eigentlich glaube ich an diese Prophezeiung selbst nicht recht, weil Vergangenheit und Gegenwart mir gezeigt haben, was die Zukunft mir bestätigen wird — daß die Menschen nicht immer in die Oper gehen, um zu sehen, sondern um gesehen zu werden, und nicht immer in den Konzertsaal, um zu hören, sondern, um gehört zu werden ...)

Fünftens: Die Musik wird sich immer mehr als *Sprache* fortentwickeln. Die Möglichkeit, musikalisch alles ausdrücken zu können wie mit einem Alphabet wird weiter und weiter ausgebaut werden, bis es dazu kommt, daß gewisse Noten oder Notenfolgen direkt Symbole für bestimmte Worte werden. Schon heute ist

es ohneweiters möglich, ein Stück zu beurteilen, ob es etwa eine Liebesszene oder eine Prügelei vorstellen soll, ohne daß man vorher eine Ahnung von dem Inhalt gehabt hat. Auch die *Formen* werden sich ändern, die Architektur wird bildlich verwendet werden, so daß Bauten wie die Pyramiden, Wolkenkratzer, Tempel in ihrer äußeren Form ein Widerspiel in der Musik finden werden.

Sechstens und letztens: Der Komponist wird endlich wieder merken und auch einsehen lernen, wie es ja in den alten Zeiten selbstverständlich war, daß das Komponieren *kein* Geschäft ist und auch niemals eines werden kann. Das ist und bleibt ein Axiom, eine Art Glaube, und wirkt, wie jeder andere Glaube, nur Wunder, wenn man eben — daran glaubt.

Gibst du alles, was du in deinem Herzen trägst, so sprichst du nur zu denen, die auf ihrem eigenen Gebiet auch ganze Arbeit tun — und das ist immer die Minorität der Menschen, die Märtyrer des Lebens. Für ihren Glauben haben sich die Menschen kreuzigen lassen und tust du es nicht, so wirst du nie ein Verneiner des Allzuweltlichen, ein Phantast, ein Bach oder Mozart sein . . .

WENDE DER MUSIK?

VON JOSEF MATTHIAS HAUER



anche bezeichnen die Kunst als eine pathologische Erscheinung im geistigen Organismus des Menschen, als eine böse Krankheit, die den friedlichen Erdenbürger anfällt und ihn nicht eher losläßt, als bis sie ihn entweder zerstört oder — *bis er sie überwunden hat*. Bleiben wir im Bilde: Blattern werden durch Blatterneinimpfung bekämpft, das Gegengift wird aus demselben Stoff gewonnen, der die Krankheit hervorruft. Bevor aber das „Serum" gefunden wurde, mußten viele an der Krankheit zugrunde gehen. Ist es in der Kunst, in der Musik anders? Da fällt es plötzlich einem Menschen ein, anstatt bequem und althergebracht mit sieben Tönen in Dur oder Moll mit den *zwölf* Tönen der chromatischen Skala zu musizieren. Die „Krankheit" hat ihn befallen, die „Narretei" — wie seine lieben Mitmenschen es zu nennen belieben. Nun gibt es wirklich und wahrhaftig nur zwei Wege für ihn: entweder bleibt es ihm *unbewußt*, was er tut (die Ursachen, die Gefahr, das „Gift" der „Krankheit"), dann bleibt er der „Narr" in den Augen seiner Mitbürger, ein „Verrückter" mit einer „fixen Idee", der auf dem Klavier in allen zwölf Tönen herumtappt wie die kleinen Kinder, wie Betrunkene, die sich auf die Tastatur setzen, er bleibt einer, der sein Leben lang an der „Krankheit", an der „eingebildeten" herumdoktert und -pflastert und der es nicht weiterbringt, es zu nichts Rechtem bringt, der sich nicht oder nicht ganz verständlich machen kann ... oder es wird ihm bewußt, was er denn eigentlich „verbricht", er kann es dämmen, damit es nicht ins Uferlose geht, er kann es sich erklären, sich

selbst und anderen, er erkennt die Ursachen, *die in der Zeit liegen,* die Gefahren, die es mitbringt, er findet das Gegengift, das „Serum“. Eines bleibt ihm aber unter keinen Umständen erspart, ob er nun so oder so geartet ist: er muß warten, warten, mit Geduld und Ausdauer so lange warten, bis — auch andere Menschen von derselben „Krankheit“, von derselben „Narretei“ befallen werden, bis die ganze Welt „verrückt“ geworden ist, bis es auch die andern zu spüren bekommen, und dann? . . . Dann kann es ihm erst noch passieren, daß sein „Serum“, sein „Heilmittel“ fälschlich nachgeahmt, von Kurpfuschern verunreinigt und mißbraucht wird, und daß ihm nicht einmal *die* Anerkennung zuteil wird, die er als Vorahner und Vorkämpfer verdient hat.

Ich bin nun mit meinen Ausführungen in den Brennpunkt unserer Zeit gekommen — 1925. Heute trommelt alles mit den 12 Tönen: Schwerkranke, bei denen es sich wirklich um furchtbar chaotische Zustände handelt und die daher nach dem „Heilserum“, nach dem *Zwölftongesetz* lechzen, und es als eine Erlösung begrüßen, wenn man es ihnen „reicht“; aber auch solche laborieren mit den 12 Tönen, die nur an leichten Verdauungsstörungen leiden, wegen Übersättigung mit Disharmonien, und für die es ein wenig Zuckerwasser oder Kamillentee auch täte, anstatt daß sie mit dem immerhin gefährlichen Gift der Zwölftonmusik ein „großes Wasser“ machen; endlich darf man auch die nicht vergessen, bei denen es jetzt auf einmal zur „Mode“ gehört, zum „guten Ton“, sich fortwährend in 12 Tönen zu „ergehen“, die „Zwölftonkokainisten“, die sich die „Krankheit“ künstlich beibringen zu müssen glauben, die unbedingt „modern“ sein wollen. Immerhin aber sind wir alle miteinander „Patienten“, die an der „Krankheit unserer Zeit“ leiden, an ihren „Schlagwörtern“.

„Die Kunst löst sich in Technik auf,“ sagen die einen, „weg mit der Kunst, wir wollen nur Zweck und Konstruktion,“ sagen andere, „ach, die gute alte Zeit, die Klassiker kommen nicht mehr,“ hört man oft flöten, „Reaktion ist das einzige Mittel, um

der Musiknot beizukommen," bündelt ein Bündler, „Hörn S' mar auf mit dem modernen Quark," quakt der Wiener . . . Sprachenverwirrung, alle reden aneinander vorbei, keiner versteht den anderen, will ihn auch gar nicht verstehen. Ihre „Krankheiten" sind ihnen lieb geworden, durch die lange Gewöhnung an sie, sie hätscheln und pflegen ihren Eigensinn, sie wollen im Grunde gar nicht mehr geheilt werden, sie wollen nichts mehr wissen, nichts mehr hören und sehen. Sagt man zu ihnen *Musik,* so lächeln sie überlegen, sagt man *Melodie,* so verstehen sie einen erst recht nicht, kommt man ihnen aber gar mit Ausdrücken wie *Melos* und *Rhythmus,* dann werden sie direkt mißtrauisch, *Technik, Konstruktion, Handwerk, Übung, Mechanik, Erfahrung, Gewöhnung, Einfall, Ausdruck, Mittel* nennen das Ding wieder zu sehr beim Namen und beleidigen das „Ingeniöse" dieser zart und zärtlich empfindenden „Krankheitspfleger".

Die Zeit heilt aber doch! Als ich vor anderthalb Dezennien in meiner kleinen Heimatstadt zum erstenmal eine Zwölftonmusik öffentlich aufführte, erging es mir übel. Als ich dann später in Wien meine Theorie lehrte, erging es mir nicht mehr so übel. Jetzt beherrsche ich vollkommen die Technik und das Handwerk der Zwölftonmusik, so daß ich jedem, der sich in dieses Gebiet wagt, gehörig auf den Zahn fühlen, ihm aber auch aus dem Traum helfen, ihm *helfen* kann. Wie wird es mir jetzt ergehen?

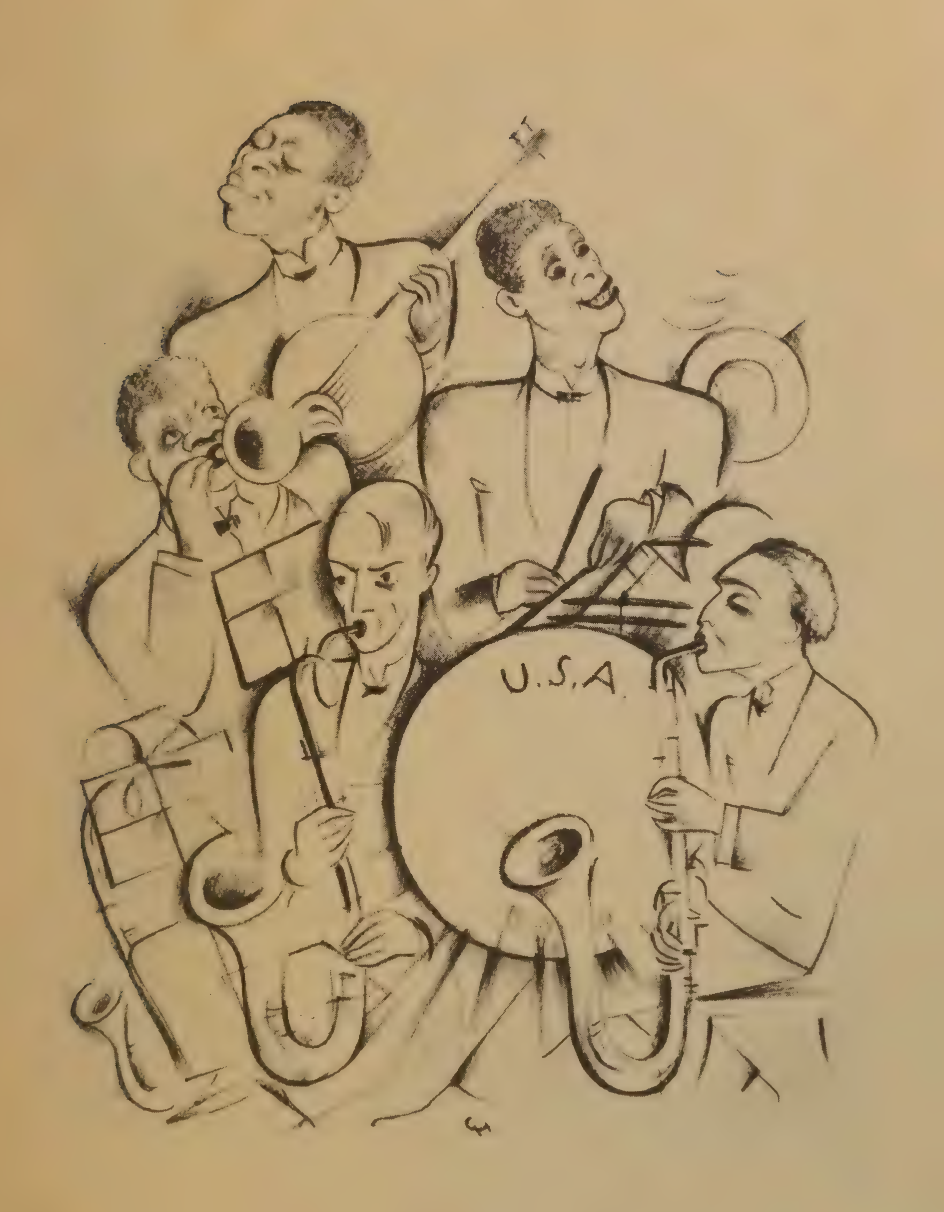
Es hat in meinem Leben immer Menschen gegeben und wird auch in Zukunft solche geben, die stark genug sind, ihre Eitelkeit zu begraben *um der Sache willen.* Sie werden zu mir kommen wie Gesellen zu einem Handwerksmeister. Sie werden mir die Handgriffe abgucken, eine Zeitlang in meiner Werkstätte arbeiten und sich dann als Meister selbständig machen. Wir werden einander dienen, unser Handwerk hochhalten und schätzen, wir werden einander unterstützen, einander helfen. Meine Schüler brauchen das nicht mehr zu suchen, was ich bereits gefunden habe, sie sollen lieber auf dem weiterbauen. Ich lehre sie die

Regeln, die Mittel, etwas Bestimmtes auszudrücken, sie können sich aber jederzeit darüber hinwegsetzen, wenn es ihnen *bewußt* gut erscheint. Über das Handwerk in der Kunst läßt sich ja reden, da lernt einer vom andern; bisher hat uns nur der feste Boden, das *Zwölftongesetz,* die *Tropen* gefehlt. Über das Persönliche, über Geschmack und dergleichen werden wir uns nicht streiten, im Gegenteil, einer wird den andern zu persönlichen Leistungen anspornen durch das Beispiel. Auf dem einen gemeinsamen *Sprachboden* der zwölf Töne werden wir uns bald verstehen.

Ein trauriges Kapitel in meinem Leben bilden nur diejenigen, die meine Kompositionen zwar fleißig analysieren, sich an ihrem kristallischen Formenbau ergötzen, die aber dann von ihrer „Krankheit" befallen werden. Der Teufel flüstert ihnen zu, mir gründlich ins Handwerk zu pfuschen und es unbedingt anders und besser, es „persönlicher" zu machen als ich. Da beschließen sie dann (meistens ihrer zwei, drei), die Ohren nicht mehr, wie bisher, aus dem Kopf herauswachsen zu lassen, sondern sie hinten anzunähen, an ihre Stelle aber die Beine zu setzen, damit es ganz originell und neu sei. Solche, mir „zufleiß getane" Wechselbälge kursieren dann als „Zwölftonmusik" im Handel, und es ist begreiflich, daß sie Schrecken und Gelächter erregen.

Mag man über einzelne von uns Komponisten denken wie man will, im Grunde müssen wir alle das Schicksal von Rennpferden ertragen, auf die man setzt und wettet. Aber ... ist es nicht geradezu auffallend, daß wir uns trotz gegensätzlicher Anschauungen, Richtungen usw. auf dem *gemeinsamen Sprachboden der zwölf Töne* einigen mußten?

Musik bleibt Musik bis zum jüngsten Tag, ob sie nun mit sieben, zwölf oder — meinetwegen — 24 Tönen hervorgebracht wird! In *unserer* Zeit aber, für das *Chaos unserer Zeit* ist das *Zwölftongesetz* das wirksame und richtige Heilserum. Also, wer nicht die „Musikblattern" kriegen will, der lasse sich beizeiten impfen!


U.S.A.



EIN BRIEF

VON G. FRANCESCO MALIPIERO

Lieber Freund!

Ich dachte gerade darüber nach, und nicht ohne Traurigkeit, daß nun das erste Viertel des Jahrhunderts vorüber ist und zu welchem Chaos die Musik dieser letzten fünfundzwanzig Jahre geführt hat — da, gerade da brachte man mir Deinen Brief. Man wird mich ganz gewiß nicht mit allerhand Autoren zusammentun, die ihren Werken übertriebene Bedeutung beimessen und sie durchaus aufdrängen möchten, ich fühle mich, ganz im Gegenteil, vor meiner eigenen Musik nicht anders als Jean Jacques Rousseau, der seine Abkömmlinge ins Findelhaus brachte. Aber indem Du mein Franziskus-Mysterium verwirfst, weil Du Einfachheit mit bloßem Hinwerfen verwechselst, gerätst Du auf dieselbe Linie wie die Kritiker, die nun wiederum von einem entgegengesetzten Vorurteil ausgingen und das Werk nach der ersten Aufführung als revolutionär abtaten. Ich habe sogleich einen Zusammenhang zwischen Deinen Begründungen und alle dem gemerkt, was heute auf dem Gebiete der europäischen Musik Erscheinung wird; und da ich, wie ich Dir sagte, eben daran war, gewissermaßen die Bilanz dieser fünfundzwanzig Jahre Musik zu ziehen, wirst Du mir wohl erlauben, Dir das Ergebnis meiner Beobachtung mitzuteilen. Aber glaube nur nicht, daß ich für mich das Recht des Kämpfers geltend machen will, um Leute zu überzeugen, die, gemächlich auf ihrem bequemen Stuhl sitzend, ihr Urteil abgeben, wobei sie einzig und allein gegen ein unbezwingbares Schlafbedürfnis zu kämpfen haben. Wenn ich

meine Meinung sage, so heißt das nicht, daß ich sie aufdrängen möchte.

Ich begann mein Studium im ersten Licht des neuen Jahrhunderts und meine Lehrer waren noch von der Art, daß sie Richard Wagner (aber mehr wegen seiner Harmonik als wegen seiner doch wohl offenkundigen Revolutionierung des Dramas) als den Satan der Musik betrachteten; während einige Musiker unter uns, die sich von der Sklaverei des Theaters gern frei gemacht hätten und damals schon hätten reif sein können, durchaus zufrieden waren, wenn man ihnen erlaubte, ihren Hunger mit den Brosamen vom üppigen Tisch der Wagnerei zu stillen. Obwohl ich mein Leben unter den wildesten Hassern Wagners verbrachte, erfuhr ich, als mich das Werk Wagners zum erstenmal berührte, doch mehr seinen Zauber als daß ich in seinen Bann geriet: ich erkannte im ersten Augenblick die ganze Gefahr, die von Wagner ausging. Ich erkannte, daß das Chroma Wagners allen Saft der Diatonik völlig ausgesogen hatte, aber ohne eine neue Harmonie zu bilden noch auf die Kadenzierungen zu verzichten, die zwei Jahrhunderte lang in der Musik den Fluß der Rede gehemmt und sie in Formen gezwungen hatten, die ihrer Wirkung Abbruch tun. In Begeisterung geriet ich dann, als ich die alten Meister der italienischen Musik entdeckte. Erst 1906 wurde ich mit den Werken von Debussy bekannt und 1913 lernte ich die ersten Arbeiten Schönbergs, die Klavierstücke Opus 11 und 19 kennen.

Da kam der Krieg, ein langes Einschiebsel im Leben eines Menschen, wie ich es war: nicht jung genug, das Ereignis als Probe des Mutes, nicht alt genug, es als Abstieg unserer Gesittung zu werten.

Mit der Sperrung der Grenzen wurde die Musik in ihre naturgegebenen Bezirke verbannt. Schon hatte uns der Stern Strawinsky geleuchtet (es war 1913), die „Frühlingsweihe“, fast eine Vorbereitung für den traurigen Herbst, der sobald darauf

kam. Und Dein Brief atmet alle Schwermut des Herbstes; sie müßte meine Heiterkeit trüben, wenn mir nicht mein Wille so genau den Weg vorgezeichnet hätte, wenn ich nicht meinem Instinkt zu folgen hätte, der mich vielleicht eines Tages verraten wird, den ich aber bis jetzt nur getreulich zu beachten brauchte. Um mich zu kontrollieren, versuche ich zu vergleichen, zu beobachten, was um mich her vorgeht.

Die einen rufen: „Strawinsky ist das einzige lebende Genie"; die andern: „Arnold Schönberg ist der Gott"; die „Sechs" brüllen: „Sechs ist die Zahl der Gebote in der Musik." Die Gemäßigten sagen: „Debussy ist groß, er ist der einzig große moderne Musiker." Die Snobs: „Wagner und Debussy sind erledigt." Die alten Zöpfe: „Strawinsky ist ein Schmarrn, einen Schönberg hat es überhaupt nicht gegeben." Wie bringt man ein so verfitztes Garn auseinander? Wie fängt man es an, nicht in alle die Fallen zu geraten, die einem überall drohen — es sei denn, man wäre bis zu den Zähnen bewaffnet?

Ich wollte Dir nicht von mir sprechen. Aber Du mußt doch den Entschluß zu diesem Brief in Deinem Angriff gegen meinen „Franziskus" suchen. Erlaube mir also, daß ich Dir einige Fragen stelle.

Das „Mysterium", das Dir mißfällt, ist mir in einer ganz merkwürdigen Wende meines Lebens aufgegangen: als nämlich der Franziskus-Friede meiner seelischen Verfassung gleichkam. Es war mir unmöglich, mich einem Werk hinzugeben, das die Liebe oder den Krieg zu preisen gehabt hätte. Konnte ich da meine Vision, eine wenn schon nicht mystische, so doch völlig franziskanische Vision, mit den gleichen Mitteln gestalten, die ich noch kurz vorher in meinen Sette Canzoni, in der Orfeide, der Pantea angewendet hatte? Sicherlich nicht. Das ist der Grund, daß ich, immer dem Instinkt folgend, ohne es so recht zu wollen, eben die harmonischen und rhythmischen Elemente zu wählen hatte, die dem Wesen des Werkes angemessen waren.

Um technische Bedenken bekümmerte ich mich nicht. Es gibt keine Technik.

Glaubst Du nicht auch, daß die Entwicklung der Harmonik, die die Umwälzungen der Musik hervorrief, heute dahin geführt hat, alle die aufzuschrecken, die sich bei Künstelei und kaltem Klügeln nicht beruhigen können? Die Harmonie ist der mächtigste Antrieb in der Musik. Warum daraus eine bloße Formel machen? Es ist sicherlich ein Fortschritt, wenn das Reich der Musik größer geworden ist durch die neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die sich den Komponisten bieten; warum aber vorsätzlich auf das Gesetz der Kontraste verzichten, wie man das tut, wenn man bloß die neuesten Ergebnisse der Harmonik heranzieht? Willkommen sei die Sechstöne-Skala, der Zwölfton-Akkord sei willkommen, aber man muß auch die übrigen Mittel des Ausdrucks gelten lassen, um nicht die Ausdrucksmöglichkeit als solche zu mindern. Die griechische Tonleiter, das Chroma, die neuesten Entdeckungen in der Harmonie, alles, alles kann das Rüstzeug des Komponisten vermehren; aber bevor man irgend etwas zum alten Eisen wirft, sollte man sichs wohl überlegen: die Geschichte von dem Huhn, das den Edelstein verschleudert, um ein Hirsekorn aufzupicken, ist alt genug.

Unsere Rhythmik hat volkstümliche Elemente aufgenommen, die Orchesterfarben sind reicher geworden, um viele neue Farbenskalen reicher und von der Bereicherung der Harmonik habe ich schon gesprochen.

Aber hat sich auch die Form der Musik weiterentwickelt? Sind auch die Beziehungen zwischen Dichtung und Musik in dem Maß reicher geworden, das sonst dem Aufschwung unserer Kunst entspricht? Ist der Musiker schon so recht ein Kind seiner Zeit, kann er auf das geistige Leben der Zeit Einfluß nehmen oder ist er bloß ein Spielzeug der Mode?

Um zu einem Ende zu kommen, will ich Dir etwas mitteilen, worüber Du staunen wirst. An einem Abend im letzten Winter,

als das Feuer in meinem Kamin ausging, überkam mich plötzlich, ich weiß nicht wieso, der Wunsch, einen Schrank zu öffnen, der außer anderm auch einige meiner Manuskripte enthielt — ich hatte sie seinerzeit verbrennen wollen und nur nicht den Mut dazu gefunden. Zu allererst fiel mir ein Drama in einem Akt in die Hände. Entrüstet über meine dumme Wahl — ich hatte mir eingebildet, einen Text durch die Musik veredeln zu können — überlieferte ich mit Wollust das Ergebnis vergeudeter Mühe den gefräßigen Flammen. Das gleiche Schicksal wiederfuhr einem recht unmöglichen Ballett von nicht geringen Maßen. Und dann mußte ihnen eine symphonische Dichtung Gesellschaft leisten und dann ... und dann sollte eben eine Kantate für Bariton, Chor und Orchester drankommen. Aber da las ich von ungefähr die ersten Verse („Canto notturno di un pastore errante“ aus „Asia“ von Giacomo Leopardi), die Schönheit der Dichtung hielt mich fest, ich überlas noch einmal die Partitur und da, da fand ich mich selbst. Ich hatte den gleichen Eindruck, als ich die Noten meiner Sinfonia del Mare durchblätterte. Weißt Du, warum ich mich in diesen zwei Werken wiedergefunden habe? Weil alles das, was mir gewisse Kritiker heute vorwerfen: die Orgelpunkte (die ich gern anwende, um eine beruhigte Stimmung fest zu halten, manchmal auch um Kombinationen beschwingter Rhythmen herauszubringen), die kanonischen Folgen (das sind Stimmen, die einander nachjagen und antworten wie das Echo), kurz alle die Kunstmittel, die mir angehören und die ich, ohne damit zu jonglieren, in meinen Werken gern anbringe, weil alles das mir schon vor zwanzig Jahren zugehört hat und für meine musikalische Sprache von mir verwendet wurde. Wichtig ist also nur, daß man beurteile, ob es mir geglückt ist, meine Eingebungen zu gestalten. Was aber die Zerlegung der von mir angewendeten Kunstmittel anlangt, so macht es mir nichts aus, ob müßige Leute sie nun durcheinanderrühren und wieder auseinandernehmen, so wie sich Kinder damit vergnügen, eine Taschenuhr zu zerstören,

um nur zu sehen, wie das etwa gemacht sei; mit dem Unterschied freilich, daß geistiges Schaffen eine Zerstörung nicht zu fürchten hat. Nun, diese beiden Werke, die den Flammen entkommen sind, machen eben jetzt die Druckerpresse ächzen; und vielleicht wirst auch Du ächzen, wenn Du sie zu Gesicht bekommst, aber nur Mut, die Sonne wird schon morgen wieder scheinen, auch wenn meine Musik nichts wert ist; und die Sonne, an der kann ich meine Freude haben.

Glaube nicht, daß ich mich der Einbildung hingebe, ich hätte Dich nun bekehrt. Ich hoffe nur, daß Du Dich jetzt nach Deinem Interesse für einen guten Teil meiner Arbeit, auch ein wenig mehr mit den Gedanken befassen wirst, die sie bewegen.

Meine schönsten Grüße! Erhalte mir Deine Neigung!

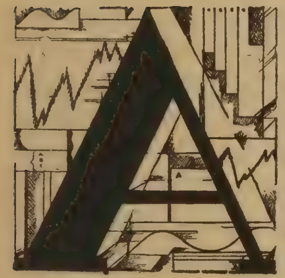
Der Deine

G. Francesco Malipiero.

Übertragung aus dem Französischen von Paul Stefan

DIE UR- UND ERSTAUFFÜHRUNGEN VON OPERNWERKEN AUF DEUTSCHEN BÜHNEN IN DEN LETZTEN 25 SPIELZEITEN

VON WILHELM ALTMANN



uf Wunsch der Redaktion dieses Jahrbuches stelle ich hier zusammen, welche Opernwerke auf deutschen Bühnen im Laufe der letzten 25 Jahre zur Ur-, beziehungsweise deutschen Erstaufführung gekommen sind. Das Schicksal jedes dieser Werke im einzelnen zu verfolgen, das heißt festzustellen, über welche verschiedenen Bühnen es gegangen ist und wieviele Aufführungen es erlebt[1]) hat, wäre wohl möglich gewesen, hätte aber sehr zeitraubende Vorarbeiten erfordert und einen Raum beansprucht, der den Umfang dieses Jahrbuches bedeutend überschritten hätte. Ich beschränke mich daher darauf, innerhalb jeder Spielzeit die Opern (Musikdramen, ernste Singspiele, jedoch nicht Operetten, was freilich auch recht interessant gewesen wäre) damals *lebender*[2]) oder kurz vor der Aufführung gestorbener Tonsetzer zusammenzustellen, den Ort und das Datum der Ur-, beziehungsweise Erstaufführung und am

---

[1]) Den Versuch einer derartigen Verfolgung des Schicksales von Opern habe ich in meinem Aufsatz „Das moderne Opernrepertoire der 10 Spielzeiten 1899/1900 bis 1908/1909“ (Allgemeine Musikzeitung, Jahrgang 37, Berlin 1910) unternommen.

[2]) Händels wieder ausgegrabene Opern, ferner alte Opern, denen ein neuer Text untergelegt worden ist, Flotows „Fatme“ („Die alte Zilda“), vor dem Winter 1899/1900 uraufgeführte Opern, z. B.: Rezniceks „Donna Diana“, Pfitzners „Armer Heinrich“ sind unberücksichtigt geblieben; ebenso Mussorgskys „Boris Godunoff“. Dagegen sind ältere Opernfragmente, die neuerdings vervollständigt worden sind (vgl. z. B. Nr. 751), berücksichtigt.

Schlusse die Zahl der Aufführungen innerhalb der betreffenden Spielzeit (allerdings nur bis zu der vom 1911/12) anzugeben, und zwar habe ich zu dieser Zahl in den Fällen, wo noch weitere Aufführungen an anderen Bühnen in derselben Spielzeit stattgefunden haben, noch deren Zahl hinzugefügt.

Die *wenigen* Werke, die größtes Aufsehen erregt haben und wohl für längere Zeit sich auf dem Spielplan erhalten werden, habe ich durch *Kursivlettern,* die auch nicht gerade zahlreichen Opern, die größere Beachtung gefunden haben, durch *Sperrung* des Titels hervorgehoben. Das Bild, das sich uns darbietet, ist *tief entmutigend:* unsere Liste ist im wesentlichen eine große Totenliste. Recht viele der aufgeführten Tonsetzer wird selbst ein in der musikalischen Literatur nicht Unbewanderter kaum dem Namen nach kennen; Lokalpatriotismus hat ihnen wohl häufig zu einer oder gar zwei oder drei Aufführungen verholfen. Sicherlich sind darunter auch gute Werke, die Anspruch auf größere Beachtung gehabt hätten, allein die Tonsetzer haben kein Glück gehabt. Glück[1]) gehört entschieden nicht in letzter Hinsicht dazu, wenn eine Oper sich verbreiten soll. Von vornherein steht sie in Gefahr, in Vergessenheit zu geraten, wenn sie erst gegen das Ende einer Spielzeit herauskommt. Es braucht nur der Kapellmeister, der sie einstudiert hat, oder ein Vertreter einer Hauptrolle nicht mehr an derselben Bühne zu sein, da ist es mit Wiederholungen in der neuen Spielzeit vorbei. Vergessen dürfen wir auch nicht, daß selbst in mittleren Städten das Interesse des Publikums mit vier Aufführungen so gut wie erschöpft ist, daß der Direktor mit Rücksicht auf die Abonnenten ein Werk kaum öfter geben kann. Übersehen dürfen wir auch nicht, daß ein Theaterdirektor, auch wenn er zuerst von der neuen Oper ganz begeistert ist, sehr bald an ihr jedes Interesse verliert, wenn sie nicht gleich ein Kassenstück wird. Moralische Pflichten gegen

[1]) Unbegreiflich ist mir z. B., daß „Schahrazade" von Sekles und „Mandragota" von Waghalter dieses Glück nicht gehabt haben.

den Komponisten kennt ein Bühnenleiter nur in den seltensten Fällen. So manche Oper ist durch allzufrühes Absetzen geradezu gemordet worden. Wenn der Direktor in X. hört, daß die zwar mit Jubel in Y. aufgenommene Oper des Tonsetzers A. nur drei oder gar zwei Aufführungen erlebt hat, dann denkt er nicht mehr daran, das Werk, wenn es ihm auch an sich gut gefällt und ihm aufs wärmste empfohlen wird, aufzuführen. Übrigens hat mancher Autor durch übertriebene Anforderungen an Orchester, Chor und Solisten, von der Ausstattung ganz zu schweigen, seiner Oper selbst die Möglichkeit einer größeren Verbreitung abgeschnitten.

Man mache sich aber auch klar — ich habe als leidenschaftlicher Vorkämpfer für die wahrlich nicht auf Rosen gebetteten lebenden Tonsetzer an anderen Stellen schon öfter darauf hingewiesen, glaube aber auch hier dies noch einmal betonen zu müssen —, mit welcher Arbeit und mit welchen Unkosten eine Uraufführung verbunden ist, ohne zu übersehen, daß sie immer ein Wagnis ist, während genug ältere wirkungsvolle und dabei tantiemenfreie Opern vorhanden sind. Welchen *Leidensweg* hat ein lebender Opernkomponist, wenn er nicht ein Richard Strauß oder Pfitzner ist, zurückzulegen, bis er sich am Ziele seiner Wünsche sieht! Vielleicht hat er, wenn er nicht selbst ein Dichter ist, jahrelang nach einem Stoff und dann wieder nach einem Dichter gesucht, der ihm diesen Stoff bearbeitet. Ein noch wenig bekannter Komponist wird in der Regel den Dichter, namentlich wenn dieser schon einen Namen hat, von vornherein für seine Arbeit bezahlen müssen, ihn nicht auf die Tantiemen der später zu erwartenden Aufführungen vertrösten können, ein Umstand, der den meist nicht mit Glücksgütern gesegneten Tonsetzer oft veranlassen wird, es mit einem gleichfalls noch unbekannten Dichter oder gar Dichterling zu versuchen. Oft macht er sich dann an die Arbeit, ohne daß die Operndichtung in bezug auf dramatische Wirkung von einem erfahrenen Bühnen-

fachmann geprüft worden ist, immer in der Hoffnung, durch seine Musik etwaige Schwächen der Dichtung verdecken zu können. Hat er, oft auf Kosten seiner Gesundheit und unter größten Entbehrungen, seine dickleibig gewordene Partitur glücklich beendigt, so heißt es nun, einen brauchbaren Klavierauszug herzustellen, wieder eine große Arbeit, die nur der Wohlhabende von sich abwälzen kann. Aber was nützt *ein* Klavierauszug, da das Werk gleichzeitig an möglichst viele Bühnen versandt werden soll? Man sucht es daher in Verlag zu bringen, macht aber bei allen Verlagen, an deren Türen man anklopft, die Erfahrung, daß sie entweder von vornherein abweisend sind oder im besten Falle die Uraufführung erst abwarten wollen, bis sie sich zur Übernahme entschließen, was man ihnen ja auch nicht verdenken kann, in Anbetracht, daß sie schon öfters hereingefallen sind und daß jede Oper ein Lotteriespiel ist. Was bleibt dem Tonsetzer anderes übrig, als auf eigene Kosten oder in der Regel mit zusammengeborgtem Gelde den Klavierauszug in fünfzig Exemplaren autographieren zu lassen, um damit bei den Theatern sein Heil zu versuchen? Hat er dann endlich eine Bühne gefunden, die das Wagnis der Uraufführung unternehmen will, dann muß er froh sein, wenn diese ihm behufs späterer Verrechnung auf die Tantiemen das Geld vorstreckt, damit er das Orchestermaterial und eine Partitur zum Dirigieren (um nicht seine eigene Niederschrift in Gefahr zu bringen) herstellen lassen kann. Hat nun die Oper gefallen, bewirbt sich eine zweite oder gar dritte Bühne darum, so entgehen ihm diese oft, weil er ihnen nicht rechtzeitig das Material zur Verfügung stellen kann. Erst wenn er einen Verleger gefunden hat, der ihm diese Sorge abnimmt, und das wird immer seltener der Fall sein, kann er darauf rechnen, daß sich sein Werk wenigstens einigermaßen verbreiten kann.

Wie selten dies aber geschieht, davon legt meine Zusammenstellung, wie schon gesagt, beredtes Zeugnis ab. Sie umfaßt rund

760 Werke, darunter überaus viele den Abend nicht füllende. Aber sicherlich liegen mindestens ebenso viele in den letzten 25 Jahren entstandene Opern noch unaufgeführt und vielleicht auch noch nie von einer Bühne *ernstlich geprüft* bei den Tonsetzern; ich möchte den kennen lernen, der nicht durch eine Oper berühmt und auch reich zu werden hofft!

Die Glücklichen, die aufgeführt worden sind, habe ich noch nach dem Alphabet zusammengestellt und dabei immer auf die Nummern meiner Liste verwiesen. Die allgemein bekannteren Tonsetzer, Symphoniker, Dirigenten usw. sind in dem Register gesperrt worden, auch wenn sie als Opernkomponisten kein Glück gehabt hatten. Endlich habe ich auch eine alphabetische Übersicht der Titel der Opern zusammengestellt, bei der gleichfalls auf die betreffende Nummer der Hauptliste verwiesen ist. Ich hätte noch eine Liste der Bühnen liefern sollen, die sich um Ur- und Erstaufführungen verdient gemacht haben, aber der mir zur Verfügung stehende, schon weit überschrittene Raum hat das nicht mehr gestattet. Somit können leider die Theater, die vor Uraufführungen wie vor der Pest sich hüten und ein neues Werk erst aufführen, wenn es anderswo die Probe bestanden hat, hier nicht an den Pranger gestellt, die mutigen, zum Beispiel Elberfeld, Graz, Plauen, nicht genügend hervorgehoben werden. Man hat übrigens doch wohl überschätzt, was zum Beispiel Dresden für Uraufführungen unter Schuch getan hat; es ist doch kein Risiko gewesen, sich für Richard Strauß einzusetzen.

Meine Arbeit wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht der *„Deutsche Bühnenspielplan“* vorläge. Ist er auch, namentlich in den ersten Jahren, nicht vollständig, hat er auch neuerdings Lücken, weil manche Bühnen (zum Beispiel zeitweise die Große Volksoper in Berlin, die Sommeropern in Berlin, die mitunter Neuheiten aufführten) ihr Repertoire nicht eingeschickt haben, ist er auch nicht fehlerfrei, zum Beispiel ungenau in bezug auf Uraufführungen, oder direkt falsch durch Einreihung einer Oper

unter Schauspiele in dem Register, so können wir Deutsche doch stolz darauf sein, daß wir allein ein derartiges theatergeschichtliches Quellenwerk haben. Leider setzen die Register erst mit dem vierten Jahrgange 1899/1900 ein und hören mit 1911/1912 vorläufig auf! Dafür sind aber wenigstens die Uraufführungen jedes Monats seit Oktober 1910 regelmäßig, wenn auch nicht immer ganz zutreffend, zusammengestellt. Es war mir übrigens doch möglich, eine Anzahl Richtigstellungen vorzunehmen. Doch nun zu unserer Zusammenstellung, die annähernd vollständig sein dürfte.

1899/1900

1 Umlauft, Paul: Betrogene Betrüger. Cassel 30. 9. (4 u. 3)
2 Mascagni, Pietro: Iris, Frankfurt a. M. 28. 9. (6)
3 Wagner, Siegfried: Der Bärenhäuter, Darmstadt 8. 10. (3 u. 93)
4 Lazarus, Gustav: Mandanika, Einakter. Cöln 1. 10. (4 u. 5)
5 Giordano, Umberto: Feodora. Mainz 10. 10. (4 u. 19)
6 Saint-Saëns, Camille: Heinrich VIII. (Deutsche Urauff.?) Elberfeld 19. 11. (3 u. 8)
7 Zepler, Bogumil: Der Vicomte von Letorières. Basel 30. 11. (2 u. 2)
8 Urich, J.: Hermann und Dorothea. Berlin, Theater des Westens 17. 11. (3)
9 Della Noce, H.: Franz Moors Ende (Einakter). Lübeck 5. 11. (1)
10 Zöllner, Heinrich: Die versunkene Glocke. Lübeck 14. 11. (9 u. 12)
11 Gluth, Viktor: Horand und Hilde. München 14. 11. (4)
12 Schillings, Max: Der Pfeifertag. Schwerin 26. 11. (7 u. 11)
13 Kulenkampff, Gustav: König Drosselbart. Berlin 31. 12. (7)
14 Puccini, Giacomo: *Die Bohème.* (Deutsche Urauff.?) Breslau 1. 12. (9 u. 2)
15 Kaskel, Karl v.: Die Bettlerin vom Pont des Arts. Cassel 5. 12. (7 u. 14)
16 Zemlinsky, Alexander: Es war einmal. Wien 22. 1. (11)
17 Leoncavallo: Die Bohème. Bamberg 1. 2. (1 u. 12)
18 d'Albert, Eugen: Kain. Berlin 17. 2. (6 u. 3)
19 Mendelssohn, Arnold: Der Bärenhäuter. Berlin, Theater des Westens 9. 2. (10)
20 Hummel, Ferd.: Sophie von Brabant. Gotha 14. 2. (1 u. 2)
21 Erb, Josef Maria: Abendglocken. Straßburg 15. 2. (3)
22 Bade, Th.: Der Pulvermacher von Nürnberg. Altenburg 25. 3. (2)
23 Niehr, G.: Der Schelm von Bergen. Dessau 13. 3. (4)
24 Kurth, O.: Das Glück von Hohenstein. Detmold 11. 3. (1)
25 Zimmermann, Balduin: Wintermärchen. Erfurt 11. 3. (3)
26 Fielitz, Arthur v.: Das stille Dorf. Hamburg 13. 3. (4)
27 Sahlender, E.: Mummelsee (Einakter) Heidelberg 16. 3. (2)
28 Montowt, B. von: Die letzten Tage von Pompeji. Lübeck 29. 3. (2)
29 Schjelderup, Gerhard: Norwegische Hochzeit. Prag 17. 3. (2)
30 Arensen, A.: Die Hochzeit in Ferrol. Straßburg 30. 3. (3)
31 Zepler, Bogumil: Nacht. Zürich 26. 3. (2)
32 Hummel, Ferd.: Die Beichte. Berlin 10. 4. (4)
33 Zois, H. v.: Erlkönig. Brünn 18. 4. (1)
34 Grosse, O.: Bianca. Graz 16. 4. (3)
35 Zichy, Graf Géza: Meister Roland. Hamburg 26. 4. (3 u. 10)
36 Lion, M.: Winapoh. Lübeck 6. 4. (1 u. 10)
37 Fiebach, Otto: Der Offizier der Königin, später genannt: Die Herzogin von Malbourogh. Dresden 3. 5. (4)
38 Rimsky-Korsakow, N.: Die Mainacht. Frankfurt a. M. 3. 5. (2)
39 Stenhammar, W.: Das Fest auf Solhaug. Stuttgart 1. 6. (2)

1900/1901

40 Saint - Saëns, C.: Phryne. (Paris 1895, deutsche Urauff.?) Elberfeld 11. 10. (1)

41 Lazzari, Sylvio: Armor. Hamburg 24. 10. (3)

42 Rückauf, Anton: Die Rosenthalerin. Karlsruhe 14. 10. (3)

43 Bach, C.: Lady Langford (Einakter). Hamburg 23. 11. (1)

44 Rössler, G. von: Ein Stücklein von Schill (Einakter). Schwerin 21. 11. (3)

45 Reiter, Josef: Der Bundschuh. Wien 13. 11. (5)

46 Kempter, Lothar: Die Sansculottes. Zürich 30. 11. (3)

47 Erlanger, G.: Der polnische Jude. Barmen 7. 12. (1 u. 6)

48 Gentili, A.: Weihnachten (Einakter) München 29. 12. (2)

49 Scarano, O. M.: Renata. Berlin, Theater des Westens 4. 1. (1)

50 Heydrich, Bruno: Amen (Einakter). Halle 15. 1. (2)

51 Erb, Maria Josef: Eifersüchtig (Einakter). Leipzig 16. 1. (3)

52 Zenger, Max: Eros und Psyche. München 11. 1. (5)

53 Buongiorno, C.: Das Mädchenherz. Cassel 16. 2. (5)

54 Fuchs, O.: Karneval am Rhein (Einakter). Coblenz 18. 2. (1)

55 Schwab, Karl: Die Richterin. Rostock 27. 2. (2)

56 Thuille, Ludwig: Gugeline. Bremen 4. 3. (2 u. 2)

57 Bungert, August: Nausikaa. Dresden 20. 3. (8)

58 Wagner, Siegfried: Herzog Wildfang. München 23. 3. (5 u. 8)

59 Erler, Th.: Ingomar, der Sohn der Wildnis. Plauen 3. 2. (5)

60 Weis, Karl: Der polnische Jude. Prag 3. 3. (10)

61 Baussnern, Waldemar von: Dürer in Venedig. Weimar 3. 3. (3)

62 Paderewski, J.: Manru. Dresden 29. 5. (7)

1901/1902

63 Oberleithner, Max v.: Ghitana. Cöln 30. 9. (4)

64 Randegger, J.: Werthers Schatten (Einakter). Leipzig 2. 9. (2)

65 Dippe, Gustav: Mutterliebe (Einakter). Cassel 10. 10. (3)

66 Dorn, O.: Närodal (Einakter). Cassel 10. 10. (3)

67 Strauß, Richard: Feuersnot (Einakter). Dresden 21. 11. (9 u. 17)

68 Pfitzner, Hans: Die Rose vom Liebesgarten. Elberfeld 9. 11. (4)

69 Mascheroni, E.: Lorenza. Cöln 14. 11. (8)

70 Meyer-Stolzenau, Wilhelm: Der Nachtwächter (Einakter). Königsberg 15. 12. (3)

71 Arensen, Adolf: Claudio Monteverdi. Straßburg 8. 12. (3)

72 Sormann, Alfred: Die Sibylle von Tivoli (nicht abendfüllend). Berlin 18. 1. (2)

73 Charpentier, Gustave: Luise. Hamburg 3. 1. (20 u. 68)

74 Reznicek, E. N. v.: Till Eulenspiegel. Karlsruhe 12. 1. (2)

75 Becker, Fr.: Das hohe C (Einakter). Schwerin 20. 1. (2)

76 d'Albert, Eugen: Der Improvisator. Berlin 26. 2. (3)

77 Klauwell, O.: Die heimlichen Richter (Einakter). Elberfeld 7. 2. (1)

78 Moor, Emanuel: Die Pompadour (Einakter). Köln 22. 2. (3)

79 Weingartner, Felix: Orestes. Leipzig 15. 2. (5 u. 6)

80 Baussnern, Waldemar von: Herbert und Hilde. Mannheim 16. 2. (3 u. 1)

81 Forster, Jos.: Der dot man (Einakter). Wien 28. 2. (9)

82 Zimmermann, Balduin: Maja (Einakter). Erfurt 8. 3. (4)

83 Steiner, H.: Der Jägerwirt. Metz 18. 3. (2)

84 Meyer-Olbersleben, Max: Der Haubenkrieg zu Würzburg. München 25. 3. (2)

85 Kistler, Cyrill: Arm Elselein (nicht abendfüllend). Schwerin 9. 3. (2)

86 Smyth, Ethel: Der Wald (Einakter). Berlin 9. 4. (4)

87 Nossig, Alfred: Die Hochstabler. Berlin, Theater des Westens 16. 4. (1)

88 Maurice, Alphonse: Der Wundersteg. Berlin, Theater des Westens 30. 4. (6)

89 Mraczek, Jos. Gust.: Der gläserne Pantoffel. Brünn 14. 3. (4)

90 Zingel, Rud. Ewald: Margot (Einakter). Frankfurt a. O. (2)

91 Stanford, C. V.: Viel Lärm um nichts. [Deutsche Uraufführung]. Leipzig 25. 4. (2)

92 Pirani, E.: Das Hexenlied (Einakter). Prag 6. 4. (2)

93 Fabian, J.: Nuredin (Einakter). Straßburg i. E. 1. 5. (2)

94 Stelzner, Alfred: Rübezahl. Dresden 14. 6. (7)

1902/1903

95 Massenet. Jules: Der Gaukler unserer lieben Frau (nicht abendfüllend). Hamburg 24. 9. (7 u. 19)

96 Urich, J.: Das Glockenspiel (Einakter). Berlin 9. 10. (9 u. 17)

97 Massenet, Jules: Das Mädchen aus Navarra (nicht abendfüllend). Berlin 9. 10. (9 u. 17)

98 Blech, Leo: Das war ich! (Einakter). Dresden 6. 10. (7 u. 67)

99 Puccini, G.: Tosca, Dresden 21. 10. (11)

100 Koczalski, Raoul v.: Rymond. Elberfeld 14. 10. (2)

101 Godard, Benjamin: Die Markedenterin. Elberfeld 4. 11. (3)

102 Donaudy, St.: Theodor Körner. Hamburg 27. 11. (4)

103 Moor, Emanuel; Andreas Hofer. Köln 9. 11. (4)

104 Hartmann, Georg; Jery und Bätely (Einakter). Königsberg 11. 11. (3 u. 1)

105 Jaques-Dalcroze, E.: Sancho. Straßburg 28. 11. (2)

106 Wolf-Ferrari, E.: Aschenbrödel. Breslau 25. 12. (4 u. 10)

107 Weis, Karl: Die Zwillinge (Viola). Frankfurt a. M. 16. 12. (4 u. 2)

108 Koeßler, Hans: Der Münzenfranz. Straßburg 19. 12. (4)

109 Scholz, Bernhard: Anno 1757. Berlin 18. 1. (5)

110 Buongiorno, C.: Michelangelo und Rolla (nicht abendfüllend). Cassel 29. 1. (5)

111 Jarno, G.: Der zerbrochene Krug. Hamburg 15. 1. (3)

112 Bruneau, A.: Messidor. München. 15. 1. (4)

113 Rauchenecker, G.: Don Quixote. Düsseldorf 27. 2. (1)

114 Goldmark, Karl: Götz von Berlichingen. Frankfurt a. M. 1. 2. (9 u. 8)

115 Kassel, Karl v.: Der Dusele und das Babeli. München 11. 2. (7 u. 9)

116 Massenet, Jules: Griseldis. Zürich 5. 2. (8)

117 Reichwein, L.: Vasantasena. Breslau 10. 3. (9)

118 Langer, F.: Die Reise über den St. Bernhard (Einakter). Mannheim 25. 3. (1)

119 Geisler, Paul: Prinzessin Ilse (nicht abendfüllend). Posen 3. 3. (3)

120 Rabl, Walter: Liana. Straßburg. 18. 3. (4)

121 Rendano, A.: Consuelo. Stuttgart (Deutsche Urauff.). 27. 3. (2 u. 2)

122 Haeser, G.: Hadlaub. Zürich 19. 3. (2)

123 Hallén, A.: Waldemar. Karlsruhe 24. 4. (2)

124 Maurice, P.: Die weiße Flagge (nicht abendfüllend). Cassel 14. 5. (2)

125 Klose, Friedrich: Ilsebill. Karlsruhe 7. 6. (3)

1903/1904*

126 Schröter, O.: Jodocus, der Narr. Bremen 7. 10. (1)

127 Maurice, A.: Das Stelldichein (Einakter). Kolmar 23. 10. (1)

128 Blech, Leo: Alpenkönig und Menschenfeind. Dresden 1. 10. (10 u. 36) (Umgearbeitet als Rappelkopf. Berlin 2. 10. 1917)

129 Bungert, August: Odysseus' Tod. Dresden 30. 10. (2)

130 Kistler, Cyrill: Röslein im Hag. Elberfeld 13. 10. [Uraufführung nicht Würzburg 6. 3.] (3 u. 3)

131 Blockx, J.: Die Meeresbraut (Deutsche Auff.). Frankfurt a. M. 20. 10. (4) (Wittgenstein, F. E.: Antonius u. Kleopatra. Metz 30. 10 (3 u. 2); keine Urauff.; diese 1883)

132 Nux, P. de la: Zaire. Prag 9. 10. (3)

133 Gerlach, Th.: Liebeswogen (Einakter). Bremen 7. 11. (2)

134 Weweler, August: Dornröschen. Cassel 11. 11. (6 u. 3)

135 Eberhardt, A.: Der Halling. Coblenz 12. 11. (2)

136 Pottgießer, K.: Heimkehr. Köln 14. 11. (2)

137 d'Albert, Eugen: *Tiefland*. Prag 15. 11. (4 u. 5)

138 Somborn, K.: Philenor (Einakter). Straßburg 20. 11. (2)

139 Stelzner, Alfred: Swantowits Ende (Einakter). Cassel 15. 12. (2)

140 Rauchenecker, Georg: Slatorog. Elberfeld 18. 12. (3)

141 Malata, O.: Dornröschen (Einakter), Bremen 15. 1. (3)

142 Litterscheid, Franz: Der Feenliebling oder Aschenbrödel Neue Bearb. Koblenz 21. 1, (2)

143 Burkhardt, Max: König Drosselbart. Köln 1. 1. (4)

144 Fiebich, Otto: Robert und Bertram. Königsberg 1. 1. (4)

* Bruch, Wilhelm: Das Winzerfest am Rhein (Einakter) Nürnberg 26/12 und wiederholt Fürth (—Nürnberg) 27/12 ist möglicherweise Uraufführung gewesen, doch war wohl eine solche nicht von Karl Schröder: Die Nonne von Ghiozeni, Schwerin 21/2 (2).

145 Wagner, Siegfried: Der Kobold. Hamburg 29. 1. (7. u. 6)
146 Langer, R. (d. i. Erlanger, Ludwig v.): Ritter Olaf (Urauff.?) Prag 27. 1. (2)
147 Straus, O.: Kolombine (Einakter). Berlin, Theater des Westens. 13. 2. (3)
148 Saint-Saëns, Camille: Die Zauberglocke (zum ersten Mal deutsch). Elberfeld 5. 2. (7)
149 Kaiser, Alfred: Verschleiert (Einakter). Leipzig 27. 2. (3)
150 Spangenberg, H.: Korsische Hochzeit (Einakter). Wiesbaden 8. 2. (3)
151 Schaumann, K.: Die Turmschwalbe. Altona 11. 3. (1)
[Jarno, G.: Der zerbrochene Krug. Berlin, Theater des Westens 17. 3. 3. (3). Falsch im Bühnenspielplan; vgl. unsere Nr. 111]
152 Kulenkampff, G. v.: Annemarie. Cassel 3. 3. (3)
153 Knorr, Ivan: Dunja (Einakter). Coblenz 23. 3. (1)
154 Delius, Friedrich: Koanga. Elberfeld 30. 3. (3)
155 Schuchardt, F.: Die Bergmannsbraut. Gotha 24. 3. (3)
156 Waldstein, V. von: Tonietta. Linz 17. 3. (2)
157 Reich, W.: Das Jägerhaus (Zweiakter) (nicht abend) füllend). Prag 4. 3. (3)
158 Vogrich, M.: Buddha. Weimar 6. 3. (7)
159 Woikowsky-Biedau, Victor v.: Helga. Wiesbaden 18. 3. (3)
160 Kistler, Cyrill: Der Vogt auf Mühlstein. Düsseldorf 19.4.(2)
161 Missa, E.: Muguette. Hamburg 28. 4. (2)
162 Grunewald, G.: Die Brautehe (Einakter). Magdeburg 24.4.(2)
163 Sommer, Hans: Rübezahl und der Sackpfeifer von Neisse. Braunschweig 15. 5. (4)
164 Baussnern, Waldemar von: Der Bundschuh. Frankfurt a. M. 27. 4. (2)
165 Röhr, Hugo: Das Vaterunser (Einakter). München 19. 6. (2)
166 Goltz, G. von der: Myrrha (Einakter). Halle 25. 8. (1)

1904/1905

167 Pizzi, E.: Rosalba (Einakter). Cassel 21. 10. (5)
168 Wolf-Ferrari, E.: Die neugierigen Frauen. Hamburg 7. 10. (7 u. 56)
169 Thieme, Paul: Hannibal. Metz 25. 10. (3)
170 Schattmann, Alfred: Die Freier (Einakter). Zürich 6. 10. (3)
171 Jelmoli, H.: Sein Vermächtnis (Einakter). Zürich 6. 10. (3)
172 Siks, A.: Totentanz (Einakter). Dresden 5. 11. (2)
173 Taubmann, O.: Sängerweihe. Elberfeld 25. 11. (3)
174 Volborth, E. von: Die Zaubersaite. Karlsruhe 17. 11. (2)
175 Erb, Josef Maria: Die Vogesentanne (Einakter). Straßburg 25. 11. (3)
176 Filiasi C.: Manuel Menendez (Einakter). Zürich 30. 11. (4 u. 2)
177 Dupont, G.: La cabrera. Zürich 30. 11. (4 u. 9)
178 Leoncavallo, R.: Der Roland von Berlin. Berlin 12. 12. (27 u. 4)
179 Mai, J.: Die Braut von Messina. Bern 11. 12. (4)
180 Neuville, V.: Die Blinde (Einakter). Kiel 17. 12. (1)
181 Weis, Karl: Die Dorfmusikanten. Prag 31. 12. (2)
182 Enna, A.: Heiße Liebe (nicht abendfüllend). Weimar. 2.12. (2)
183 Korten, E.: Z'widerwurz'n. Elberfeld 13. 1. (2)
184 Kaiser, Alfred: Die schwarze Nina. Elberfeld 24. 1. (7)
185 Saint-Saëns, Camille: Helena. (nicht abendfüllend). Frankfurt a. M. 14. 1. (4)
186 Fall, Leo: Irrlicht. Mannheim. 8. 1. (4 u. 2)
187 Feyer, E.: Der kleine Günstling. Meran 18. 1. (2)
188 Chelius, Oskar v.: Die vernarrte Prinzeß. Schwerin 15. 1. (4 u. 3)
189 Lehár, Franz: Tatjana. Brünn 24. 2. (3)
190 Friedheim, Arthur: Die Tänzerin. Cöln 11. 2. (1)
191 Wöss, J. v.: Lenzlüge (Einakter). Elberfeld 21. 2. (1)
192 Lisle, Bernhard de.: Sol Hatchuel. Dortmund 8. 2. (1)
193 Peters, Wilhelm: Der Traum. Freiburg i. B. 5. 2. (3)
194 Zoellner, Heinrich: Faust. Leipzig 26. 2. (5)
195 Ohnesorg, C.: Die Gauklerin. Riga 7. 2. (3)
196 Eberhardt, A.: Das Gelübde (Einakter). Aachen 29. 3. (2)
197 Heuberger, Richard: Barfüßele. Dresden 11. 3. (4 u. 7)
198 Pizzi, E.: William Ratcliff. Elberfeld 21. 3. (2)
199 Blockx, Jan: Die Herbergsprinzessin. Hamburg 30. 3. (1)
200 Grunwald, G.: Der fromme König (Einakter). Magdeburg 23. 3. (3)
201 Dost, Walter: Ullranda (Einakter). Plauen 8. 3. (3)
202 Gläser, Paul: Base Schwendler (Einakter). Plauen 27. 3. (2)

203 Leoni, F.: Ib und Christinchen (Einakter). Prag 12. 3. (4)

204 Draeseke, Felix: Fischer und Calif (Einakter). Prag 12. 3. (3)

205 Orefice, G.: Chopin. Prag 17. 3. (2)

[Goltz, G. v. d.: Myrrha (Einakter). Schwerin 26. 3. [Nicht Uraufführung] vgl. unsere Nr. 166]

206 Humperdinck, E.: Die Heirat wider Willen. Berlin 14. 4. (9 u. 3)

207 Neitzel, Otto: Walhall in Not. Bremen 1. 4. (2 u. 2)

208 Volborth, E. v.: Marienburg. Dessau 7. 4. (2)

209 Wintzer, Richard: Marienkind. Halle 20. 4. (2)

210 Jaques-Dalcroze, E.: Onkel Dazumal (Einakter). Köln 25. 5. (2)

211 Cosmovici, G. K. und K. Schmeidler: Mariorara. Prag 6. 5. (2)

1905/1906

212 Kistler, Cyrill: Baldurs Tod. Düsseldorf 25. 10. (2)

213 Wagner, Siegfried: Bruder Lustig. Hamburg 13. 10. (6 u. 6)

214 Reiter, Josef: Der Totentanz. Dessau 5. 11. (5)

215 Schröder, Karl: Die Palikaren. Posen 5. 11. (3 u. 2)

216 Albert, Eugen d': Flauto solo. Prag 12. 11. (7 u. 40)

217 Götzl, Anselm: Zierpuppen (Einakter). Prag 15. 11. (7)

218 Neitzel, Otto: Die Barbarina. Wiesbaden 15. 11. (2)

219 Córne, Louis Adolf: Zenobia. Bremen 1. 12. (5)

220 Lara, Isidore de: Messalina. Cöln 2. 12.

221 Strauß, Richard: *Salome.* Dresden 9. 12. (22 u. 44)

222 Raimann, A.: Enoch Arden (Einakter). Leipzig 3. 12. (4)

223 Boschetti, Viktor: Die Brüder (Einakter). Linz 30. 12. (1)

224 Pölz, Eduard: Die Rastelbinder-Familie (Einakter). Meran 5. 12. (1)

225 Blech, Leo: Aschenbrödel. Prag 26. 12. (6)

226 Meyer-Helmund, Erik: Lucullus (Burleske-Oper). Riga 6. 12. (3)

227 Woikowsky-Biedau, V. von: Der lange Karl. Berlin 27. 1. (7)

228 Fischhof, Robert: Der Bergkönig. Graz 6. 1. (3)

229 Zerlett, J. B.: Die Strandhexe (Einakter). Neustrelitz 21. 1. (2)

230 Kirchner, Hermann: Der Herr der Hann. Berlin, Theater des Westens 9. 2. (2)

231 Tittel, Bernhard: Cesare Borgia (Einakter). Halle 6. 2. (4)

232 Floderer, Wilhelm: Günther der Minnesänger. Linz 14. 2. (3)

233 Wolf-Ferrari, E.: Die vier Grobiane. München 19. 3. (3 u. 15)

234 Istel, Edgar: Der fahrende Schüler (Einakter). Karlsruhe 24. 3. (4); (u. d. T.: Maienzauber. Gera 18. 10. 1919)

235 Leoncavallo, R.: Zaza. Cassel 22. 4. (5)

236 Widor, C. M.: Die Fischer von St. Jean. Frankfurt a. M. 15. 4. (4)

237 Samara, Spiro: La Biondinetta. Gotha 1. 4. (3)

238 Gottlieb, Julius: Edelrot (Einakter). Brünn 6. 5. (2)

239 Mascagni, P.: Amica (nicht abendfüllend). Köln 20. 5. (2 u. 1)

240 Heise, Peter: König und Marschall. [Dänische Nationaloper, Uraufführung 1878] Stuttgart 2. 5. (3)

1906/1907

241 Gorter, Albert: Das süße Gift (Einakter). Köln 1. 9. (5 u. 18)

242 Hansmann (NB. nicht Hausmann!), Viktor: Die Nazarener (kein Schauspiel). Braunschweig 25. 11. (4)

243 Dorn, Otto: Die schöne Müllerin (Einakter). Cassel 6. 11. (3)

244 Lara, Isidore de: Minao (nicht abendfüllend). Düsseldorf 14, 11. (6)

245 Zajczek, Julius: Helmbrecht. Graz 27. 11. (3)

246 Smyth, Ethel: Strandrecht. Leipzig 11. 11. (1 u. 4)

247 Giordano, Umberto: Sibirien. Stuttgart 4. 11. (5 u. 4)

248 Zichy, Graf Géza: Nemo. Breslau 4. 12. (6)

249 Pizzi, Emilio: Vendetta (Erbrache). Köln 1. 12. (3)

250 Cornelius, Peter u. W. v. Baussnern: Gunlöd. Köln 15. 12. (4)

251 Schillings, Max: Moloch. Dresden 8. 12. (7 u. 4)

252 Bossi, M. Enrico: Der Wanderer (Einakter). Mannheim 8. 12. (2 u. 4)
253 Dippe, Gustav: Hans der Fahnenträger. Cassel 22.1. (4)
254 Heydrich, Bruno: Frieden. Mainz 27. 1. (4)
255 Lvovsky, B.: Burgha (Einakter). Bremen 8. 2. (1)
256 Delius, Fr.: Romeo und Julie auf dem Dorfe (kein Schauspiel). Berlin, Komische Oper 21. 2. (3)
257 Stern, Julius: Narziß Rameau. Breslau 19. 2. (5)
258 Pierné, Gabriel: Der Zauberbecher. Stuttgart 25. 2. (2)
259 Poldini, Ed.: Der Vagabund und die Prinzessin (Einakter; kein Schauspiel). Breslau 31. 3. (5)
260 Schäfer, Willy: Signe (Einakter). Coblenz 5. 3. (1)
261 Scholz, Bernhard: Mirandolina. Darmstadt 1. 3. (3)
262 Wetz, Richard: Das ewige Feuer (Einakter). Düsseldorf 19. 3. (1)
263 Hartenstein, Ernst: Sommerwende. Mannheim 17. 3. (2)
264 Höfer, Franz: Sarema. Regensburg 21. 3. (2)
265 Kratzer, Heinrich: Prinz Haralds Brautfahrt. Barmen 14. 4. (1)
266 Sommer, Hans: Riquet mit dem Schopf (kein Schauspiel). Braunschweig 14. 4. (2)
267 Stanford, R. Villiers: Shamus O'Brien (kein Schauspiel von Villiers). Breslau 12. 4. (2)
268 Debussy, Claude: Pelleas und Melisande. Frankfurt a. M. 19. 4. (8)
269 Lorentz, Alfred: Der Mönch von Sendomir. Karlsruhe 9. 4. (4)
270 Blumenthal, Sandro: Sulamith. Nürnberg 14. 4. (3)

1907/1908

271 Puccini, G.: *Madame Butterfly*. Berlin 27. 9. (6 u. 90)
272 Grünfeld, Alfred: Die Schönen von Fogaras. Dresden 7. 9. (14)
273 Bittner, Julius: Die rote Gred. Frankfurt a. M. 26. 10 (4 u. 9)
274 Marschalk, Max: Aucassin u. Nicolette (nicht abendfüllend). Stuttgart 24. 10. (7)
275 Goepfart, Karl: Der Müller von Sanssouci (Einakter). Weimar 6. 10. (3)
276 Reichwein, Leopold: Die Liebenden von Kandahar. Breslau 16. 11. (1)
277 Zilcher, Hermann: Fitzebutze. Mannheim 23. 11. (4)
278 Zumpe, Hermann: Sawitri. Schwerin 8. 11. (4 u. 1)
279 Massenet, Jules: Therese (Einakter). Berlin 11. 12. (3)
280 Lara, Isidoro de: Solea. Köln 22. 12. (5)
281 Rahlwes, Alfred: Jungfer Potiphar (Einakter). Essen 19. 12. (2)
282 d' Albert, Eugen: Tragaldabas. Hamburg 3. 12. (3 u. 8)
283 Manen, Joan: Akté. Dresden 24. 1. (5)
284 Schablaß, Theodor: Leon. Gablonz a. N. 10. 1. (2)
285 Wagner, Siegfried: Sternengebot. Hamburg 21. 1. (2 u. 5)
286 Beer-Walbrunn, Anton: Don Quichotte, München 1. 1. (3)
287 Pierné, Gabriel: Der Kinderkreuzzug. Schwerin 21. 1. (2) Szenische Aufführung dieses Oratoriums?
288 Vogl, Adolf: Maja. Stuttgart 12. 1. (7)
289 Puccini, G.: Manon Lescaut. Wien, Volksoper 22. 1. (14)
290 Häuser, August: Halil-Patrona. Linz 29. 2. (2)
291 Schilling-Ziemssen, Hans: Sonnwendglut. Colmar 27. 3. (2)
292 Weweler, August: Der grobe Märker. Detmold 13. 3. (4)
293 Zingel. Rudolf Ewald: Liebeszauber oder die Rose der schönen Madame Amaranth. Stralsund 24. 3. (3)
294 Gorter, Albert: Der Paria (Einakter). Straßburg 31. 3. (2)
295 Ernst, Alfred: Gouverneur und Müller. Halle a. S. 16. 4. (1)
296 Massenet, Jules: Cherubin. Magdeburg 10. 4. (2)
297 Saint-Saëns, Camille: Die Ahne. Prag 1. 4. (2)
298 Payr, Robert: Irrlicht (Einakter). Riga 26. 4. (2)
299 Dukas, Paul: Ariane und Blaubart (im Reg. bei den Schauspielen). Wien, Volksoper 2. 4. (3)
300 Egger, Max: Frau Holda. Wien, Volksoper 14. 4. (3)
301 Schjelderup, Gerhard: Frühlingsnacht (Einakter). Dresden 1. 5. (4)
302 Moor, Emanuel: Hochzeitsglocken (Einakter). Cassel 22. 8. (2)

1908/1909

303 Davidoff, Alexis: Die versunkene Glocke (kein Schauspiel). Mainz 30. 9. (5)

304 Faßbaender, Peter: Hőgnis letzte Fahrt (Einakter). Bern 30. 10. (2)

305 Konta, Robert: Das kalte Herz. Düsseldorf 28. 10. (3)

306 Goldmark, Karl: Ein Wintermärchen. Frankfurt a. M. 29. 10. (5 u. 22)

307 Knorr, Iwan: Durchs Fenster (Einakter; kein Schauspiel). Karlsruhe 4. 10. (3)

308 Laparra, Raoul: Die Habanera (nicht abendfüllend). Frankfurt a. M. 29. 11. (3 u. 1)

309 Blech, Leo: Versiegelt (Einakter). Hamburg 4. 11. (13 u. 126)

310 Franchetti, A.: Germania (kein Schauspiel). Karlsruhe 10. 11. (2)

311 Maurice, Pierre: Misé Brun (kein Schauspiel). Stuttgart 15. 11. (5)

312 Holländer, Viktor: Schneider Fips. Singspiel (Einakter). Weimar 17. 11. (2 u. 3)

313 Oberleithner, Max v.: Abbé Mouret. Magdeburg 6. 11. (3)

314 Leroux, Xavier: Der Vagabund. Düsseldorf 20. 12. (9 u. 8)

315 Zaytz, G. v.: Der Meisterschuß von Pottenstein (Einakter). St. Pölten 2. 12. (5)

316 Strauß, Richard: Elektra. Dresden 25. 1. (13 u. 92)

317 Mraczek, Jos. Gust.: Der Traum. Brünn 26. 2. (5)

318 Reuss, August: Herzog Philipps Brautfahrt. Graz 22. 2. (1)

319 Armando, Georg: Die Sühne (Einakter). Mülhausen i. E. (2 u. 4)

320 Hildebrandt, Camillo: Verheißung (kein Schauspiel). Rostock 7. 2. (1)

321 Pacchierotti, Ubaldo: Alt-Heidelberg. Wien, Volksoper 12. 2. (7 u. 4)

322 Sormann, Alfred: König Harald. Stettin 26. 3. (2)

323 Braunfels, Walter: Prinzessin Brambilla. Stuttgart 25. 3. (5 u. 2)

324 Samara, Spiro: Das Fräulein von Belle-Isle. Berlin, Kom. Oper 28. 4. (3)

325 Dvorak, Antonin: Die Teufelskäte. Bremen 26. 4. (1)

326 Bronsart, Ingeborg v.: Die Sühne (Einakter). Dessau 11. 4. (3)

327 Hadley, Henry: Safie (Einakter). Mainz 4. 4. (2)

328 Waltershausen, H. W. von: Else Klapperzehen. Dresden 15. 5. (2)

329 Künneke, Eduard: Robins Ende. Mannheim 5. 5. (3)

1909/1910

330 Lvovsky, B.: Elga. Düsseldorf 15. 9. (5 u. 3)

331 Alfano, Franco: Auferstehung. Berlin, Komische Oper 5. 10. (26)

332 Mattausch, Albert: Die Pusztanachtigall (kein Schauspiel). Braunschweig 24. 10. (2)

333 Weydert, Max: Enoch Arden. Essen 7. 10. (2)

334 Straus, Oskar: Der tapfere Kassian (Einakter). Leipzig 30. 10. (4)

335 Straus, Oskar: Venus im Grünen (Einakter). Leipzig 30. 10. (7 u. 5)

336 Wendland, Waldemar: Das kluge Felleisen (Einakter). Magdeburg 22. 10. (2 u. 3)

337 Ujj, Béla v.: Der Müller und sein Kind. Wien, Raimundtheater 30. 10. (4)

338 Dopper, Cornelis: William Ratcliff. Weimar 19. 10. (2)

339 d'Albert, Eugen: Izeyl. Hamburg 6. 11. (11 u. 34)

340 Brandts-Buys, Jan: Das Veilchenfest. Berlin, Komische Oper 3. 12. (3)

341 Straus, Oskar: Das Tal der Liebe. Berlin, Komische Oper und Wien, Volksoper 23. 12. (25 u. 22)

342 Gunsbourg, Raoul: Der alte Aar (Einakter). Köln 26. 12. (4)

343 Krafft-Lortzing: Der Goldschuh. Essen 10. 12. (2)

344 Wolf-Ferrari, Ermanno: Susannens Geheimnis (Einakter; kein Schauspiel). München 4. 12. (4 u. 48)

345 Vogel, Edgar: Johannisnacht. Detmold 9. 1. (2)

346 Wagner, Siegfried: Banadietrich. Karlsruhe 23. 1. (3 u. 6)

347 Goltz, Georg Freiherr v. der: Wittichis. Schwerin 16. 1. (2)

348 Lisle, Bernhard de: Alroy. Elberfeld 17. 2. (2)

349 Brenner, R.: Der Spion (Einakter). Crefeld 20. 2. (4)

350 Wulffius, Arthur: Gismonda Boccalino (Einakter). Riga 13. 2. (2 u. 1)

351 Kaskel, Karl v.: Die Nachtigall (Einakter; kein Schauspiel). Stuttgart 25. 2. (3)
352 Mikorey, Franz: Der König von Samarkand. Dessau 27. 3. (6)
353 Gotthelf, Felix: Mahadewa (kein Schauspiel). Düsseldorf 7. 3. (3)
354 Reich, Wilhelm: Die Heiteretei. Essen 3. 3. (2)
355 Rauchenecker, G.: Der Florentiner, Straßburg 15. 3. (3)
356 Nevin, Arthur: Poia. Berlin 23. 4. (4)
357 Bittner, Julius: Der Musikant. Wien 12. 4. (7)
358 Osterzee, Cornelia van: Das Gelöbnis. Weimar 1. 5. (2)
359 Wernicke, Alfred: Die Granate (Einakter). Mannheim 24. 6. (2)
360 Grelinger, Charles: Hoffnung auf Segen. Berlin, Morwitzoper (Juli? Aufführungszahl?)

1910/1911[1])

361 Neumann, Franz: Liebelei. Frankfurt a. M. 18. 9. (9 u. 28)
362 Nouguès, J.: Quo vadis? Wien. Volksoper 12. 10. (56 u. 101)
363 Volbach, Fritz: Die Kunst zu lieben (nicht abendfüllend). Düsseldorf 28. 10. (4)
364 Dost, Walter: Das versunkene Dorf. Plauen 21. 11. (5)
365 Kaskel, Karl von: Der Gefangene der Zarin. Dresden 28. 11. (7)
366 Maddison, Adele: Der Talisman. Leipzig 19. 11. (3)
367 Kurth, Otto: Königin Bertha. Bremerhaven 18. 11. (2)
368 Kaiser, Alfred: Stella maris. Düsseldorf 25. 11. (8)
369 Wendland, Waldemar: Das vergessene Ich. Berlin, Kom. Oper 22. 12. (10)
370 Ritter, F.: Ahasver (Einakter). Berlin, Volksoper 7. 12. (2)
371 Le Borne, Fernand: Die Girondisten. Köln 18. 12. (5)
372 Zemlinsky, Alexander: Kleider machen Leute. Wien, Volksoper 2. 12. (6)
373 Hackenberg, Mathilde: Liebesfrühling. Elberfeld 21. 12. (1)
374 Humperdinck, Engelbert: *Die Königskinder*. Märchenoper. Berlin 14. 1. (26 u. 145)
375 Erlanger, Friedrich von: Tess. Chemnitz 15. 1. (5 u. 4); [Zamara, A. v: Die vertauschte Braut ist Operette. München, Gärtner-Theater 21. 1.]
376 Strauß, Richard: *Der Rosenkavalier*. Dresden 26. 1. (32 und 196)
377 Leoncavallo, R.: Maja. Berlin 18. 3. (7)
378 Rothstein, James: Jasmin (Einakter). Berlin, Volksoper 23. 3. (2); [Piltz, O.: Alt-Heidelberg. Breslau, Schauspielhaus 11. 2. ist Operette]
379 Woyrsch, Felix: Der Weiberkrieg. Dortmund 9. 3. (2)
380 Franckenstein, Clemens v: Rahab (Einakter). Hamburg 21. 3. (3)
381 Hansen, Emil R.: Frauenlist. Sondershausen 14. 3. (2)
382 Kunkel, Max Josef: Sigurd Ring. Würzburg 15. 3. (1)
383 Gnecchi, Vitt.: Kassandra. Wien, Volksoper 29. 3. (3)
384 Herman, Reinh. L.: Sundari. Cassel 30. 3. (3)
385 Massenet, J.: Don Quichotte. Nürnberg 31. 3. (1)
386 Lorentz, A.: Finale (Einakter; kein Schauspiel). Graz 8. 4. (1)
387 Rosegger, Sepp: Der schwarze Doktor. Graz 22. 4. (4)
388 Zepler, Bogumil: Monsieur Bonaparte. Leipzig 30. 4. (4)
389 Waghalter, Ignaz: Der Teufelsweg. Berlin, Komische Oper 12. 5. (3)
390 Blumer, Th.: Der Fünfuhrtee. Dresden 19. 8. (4)

1911/1912[2])

391 Bittner, Julius: Der Bergsee. Wien, Hofoper 9. 11. (5 u. 12)
392 Hartmann, H. W.: Neapel (Einakter). Landshut 21. 11. (2)
393 Kienzl, Wilhelm: Der Kuhreigen. Wien, Volksoper 23. 11. (69 u. 157)

[1]) Hassenkamp, Leopold: Der Militärfalter (Münster i. W.) ist keine Oper, sondern eine Operette. Gluth, Viktor: Der Trentajäger (München) ist Umarbeitung der gleichnamigen 1895 uraufgeführten Oper.
[2]) Weis, Karl: Der Sturm auf die Mühle wurde in tschechischer Sprache in Prag zur Uraufführung gebracht, doch vgl. unsere Nr. 473

394 Erler, Th.: Die Castilianer. Erfurt 10. 12. (3)

395 Wolf - Ferrari, E.: Der Schmuck der Madonna. Berlin, Kurfürsten-Oper 28. 12. (70 u. 41)

396 Saint-Saëns, C.: Dejanira. Dessau 1. 1. (3)

397 Grimm, Heinr.: Perkeo und die Faßweihe von Heidelberg. Görlitz 16. 1. (1)

398 Waltershausen, H. W. v.: Oberst Chabert. Frankfurt a. M. 18. 1. (8. u. 22)

399 Burkhardt, Max: Das Moselgretchen. Schwerin 21. 1. (3)

400 Mayer, J. A.: Magdalenenbrunnen. Augsburg 23. 1. (4)

401 Neitzel, Otto: Die Barbarina. Crefeld 28. 1. (3. u. 6); doch vergl. unsere Nr. 218

402 d'Albert, Eugen: Die verschenkte Frau. Troppau 3. 2; in Wien 6. 2. (5 u. 19)

403 Koennemann, Arthur: Madonna mit dem Mantel. Mährisch-Ostrau 16. 2. (4)

404 Huber, Hans: Der Simplicius. Basel 22. (5)

405 Müller, P. Otto O.: Arnold v. Melchthal. Luzern 23. 2. (3)

406 Faßbaender, Peter: Traum und Tod (Einakter). Luzern 1. 3. (1)

407 Reiter, Josef: Ich aber preise die Liebe (kein Schauspiel). Dessau 3. 3. (2)

408 Camondo, J. de: Der Clown (nicht abendfüllend). Köln 13. 3. (2)

409 Zöllner, Heinrich: Zigeuner. Stuttgart 15. 3. (2)

410 Oberleithner, Max v.: Aphrodite (Einakter). Wien 16. 3. (7)

411 Sommer, Hans: Der Waldschratt. Braunschweig 31. 3. (4)

412 Perosi, Marziano: Pompei. Wien, Volksoper 8. 4. (6)

413 Busoni, Ferruccio: Die Brautwahl. Hamburg 13. 4. (4)

414 Mauke, Wilhelm: Fanfreluche. München 27. 4. (4)

415 Eulambio, A.: Ninon von Lenclos (kein Schauspiel). Leipzig 27. 4. (3)

416 Meyer-Helmund, Erik: Traumbilder (Einakter). Berlin, Kurfürstenoper 15. 5. (3)

417 Meyer-Helmund, Erik: Taglioni (Einakter). Berlin, Kurfürstenoper (3)

418 Rüter, Hugo: Eulenspiegel. Braunschweig 16. 5. (2)

419 Caro, Paul: Hero und Leander. Breslau, Lobetheater 31. 5. (1)

420 Schreker, Franz: Der ferne Klang. Frankfurt a. M. 18. 8. (4)

1912/1913

421 Schäffer, Wilhelm: Das Buch Hiob (nicht abendfüllend). Braunschweig 6. 10.

422 Fevrier, Henri: Monna Vanna. Schwerin 13. 10.

423 Strauß, Rich.: *Ariadne auf Naxos* (zu spielen nach dem Bürger als Edelmann von Molière). Stuttgart 25. 10; umgearbeitet, vom Schauspiel losgelöst und mit Vorspiel versehen. Wien 1916 4. 10.

424 Clutsam, Georg: König Harlekin. Berlin, Kurfürstenoper 8. 11.

425 d'Albert, Eugen: Liebesketten. Wien, Volksoper 12. 11.

426 Wendland, Waldemar: Der Schneider von Malta (Arta). Leipzig 17. 11.

427 Kaiser, Alfred: Theodor Körner. Düsseldorf 25. 11.

428 Seyffardt, E. H.: Die Glocken von Plurs. Crefeld 8. 12.

429 Maurice, Pierre: Lanval. Weimar 9. 1.

430 Hösel, Kurt: Wieland der Schmied. Berlin, Deutsches Opernhaus 11. 1.

431 Dohnanyi, E. v.: Tante Simona (Einakter). Dresden 22. 1.

432 Woikowsky-Biedau, Vikt. v.: Das Nothemd. Dessau 26. 1.

433 Mojsisovics, Roderich v.: Tantchen Rosmarin. Brünn 31. 1.

434 Bienstock, Heinr: Zuleima (Einakter). Karlsruhe 18. 2.

435 Koennecke, Fritz: Der farendt Schüler im Paradeis (kleiner Zweiakter). Karlsruhe 18. 2.

436 Mascagni, Pietro: Isabeau. Wien, Volksoper 28. 2.

437 Lazzari, Sylvio: Die Ausgestoßene. Mainz 4. 3.

438 Lara, Isidore de: Die drei Masken. Düsseldorf 5. 3.

439 Grelinger, Ch.: Goldhansel. Mülhausen im Els. 9. 3.

440 Müller von der Ocker, Fritz: Jung-Joseph. Magdeburg 14. 3.

441 Schreker, Franz: Das Spielwerk und die Prinzessin. Frankfurt (umgearbeitet u. d. Titel: Das Spielwerk. München 30. 10. 1920).

442 Giehl, Ewald: Der Liebeskrug. Dortmund 16. 3.

443 Maclean, A. M.: Waldidyll (Einakter). Mainz 23. 3.

444 Puccini, G.: Das Mädchen aus dem goldenen Westen. Berlin, Deutsches Opernhaus 28. 3.

445 Weigmann, Fritz: Der Klarinettenmacher. Bamberg 30. 3.

446 Zehntner, Louis: Dorval, der vierjährige Posten. Basel 4. 4.
[Dost, Walter: Das versunkene Dorf. Plauen 11. 4; nicht Urauff.; (vgl. unsere Nr. 364)]

447 Lvovsky, B.: Der Faktor (Einakter). Nürnberg 16. 4.

448 Draeseke, Felix: Merlin. Gotha 18. 4.

449 Wolff, Max: Der Heilige. Hamburg, 19. 4.

450 Fischer, E.: Das heilige Käpplein. Hannover 8. 5.

451 Zichy, Graf Geza: Rodosto. Breslau 8. 5.

452 Schattmann, Alfred: Des Teufels Pergament. Weimar 29. 5.

1913/1914

453 Bittner, Julius: Der Abenteurer. Köln 30. 10.

454 Künneke, Eduard: Coeur-Aß. Dresden 31. 10.

455 Braunfels, Walter: Ulenspiegel. Stuttgart 4. 11.

456 Klenau, Paul v.: Sulamith. München 16. 11.

457 Ferrari, Gabrielle: Der Cobzar. Cassel 26. 11.

458 Brandts-Buys, Jan: Glockenspiel (Einakter). Dresden 4. 12.

459 Wolf-Ferrari, E.: Der Liebhaber als Arzt (2 nicht abendfüllende Akte). Dresden 4. 2.

460 Payr, Rob.: Irrley (Einakter). Colmar 19, 12.; doch vgl. unsere Nr. 298

461 Kleemann, Karl: Der Froschkönig und der Prinz. Gera 20. 12.

462 Zajiczek, Julius: Ferdinand und Luise. Stuttgart 16. 1.

463 Schablaß, Theodor: Stella. St. Pölten 22. 1.

464 Nöhren, Karl: Dolorosa (Einakter). Heilbronn 23. 1.

465 Waghalter, Ignaz: Mandragola. Berlin, Deutsches Opernhaus 23. 1.

466 Rosegger, Sepp: Litumlei. Graz 24. 1.

467 Chiari, Ed.: Mencia. Brünn. 18. 2.

468 Lattes, Marcel: War einst eine Schäferin (Einakter). Mainz 6. 3.

469 Leoncavallo, R.: Zigeuner (2 Bilder). Mainz 6. 3.

470 Nikisch, Amelie: Daniel in der Löwengrube. Hamburg 6. 3.

471 Kunz, Karl: Osternacht (Einakter). Karlsbad 8. 3.

472 Ernst, Alfred: Das Fest auf Solhaug. Cottbus 13. 3.

473 Weis, Karl: Der Sturm auf die Mühle. Wien, Volksoper 13. 3.

474 Wachsmann, Julius: Das Hexlein. Graz 14. 3.

475 Guttmann, Wilhelm: Die Traumprinzeß. Hamburg, Neue Oper 1. 4.

476 Schmidt, Franz: Nôtre Dame. Wien 1. 4.

477 Heydrich, Bruno: Zufall (Einakter.) Halle 7. 4.

478 Sinding, Christian: Der heilige Berg. Dessau 19. 4.

479 Ropartz, J. Guy: Die Heimat. Altenburg 24. 4.

480 Gerlach, Theodor: Seegespenst (Einakter). Altenburg 24. 4.

481 Beer-Walbrunn, Anton: Das Ungeheuer (Einakter). Karlsruhe 25. 4.

482 Humperdinck, E.: Die Marketenderin. Köln 10. 5.

483 Wulffius, Arthur: Gabina. Dresden 12. 5.

484 Weingartner, Felix: Kain und Abel (nicht abendfüllend). Darmstadt 17. 5.

485 Siegel, Rudolf: Herr Dandolo. Essen 23. 5 (nicht im Bühnenspielplan).

486 Andreae, Volkmar: Ratcliff. Duisburg 25. 5.

487 Graener, Paul: Don Juans letztes Abenteuer. Leipzig 11. (6.)

488 Doebber, Joh.: Franzosenzeit. Berlin Sachsesche Sommeroper (nicht im Bühnenspielplan) 23. 8. (2)

1914/1915

489 Wiese, Max: Die Liebe des Bersagliere. Kiel 20. (2.)

1915/1916

490 Schillings, Max: Mona Lisa. Stuttgart 26. 9.

491 Mraczek, J. G.: Die Insel Aebeloe. Breslau 13, 11.

492 Waltershausen, H. W. v.: Richardis. Karlsruhe 14. 11.

493 Rottenberg, Ludwig: Die Geschwister (Einakter). Frankfurt a. M. 30. 11.

494 Sigwart, Botho: Die Lieder des Euripides. Stuttgart 25. 12.

495 Behm, Eduard: Marienkind. Würzburg 19. 12.

496 Förster, Jos. B.: Marja (Eva). Wien, Volksoper im Januar (nicht im Bühnenspielplan).

497 Kaskel, Karl v.: Die Schmiedin von Kent. Dresden 29. 1.

498 Meyer-Helmund, Erik: Die schöne Frau Marlies. Altenburg 30. 1.

499 Reinhardt, Heinr.: Der Gast des Königs. Wien, Volksoper 2. 2.

500 Graener, Paul: Das Narrengericht. Halle a. S. 20. 2.

501 Weingartner, Felix v.: Dame Kobold. Darmstadt 23. 2.

502 Oberleithner, Max v.: Lavallière. Brünn 28. 2.

503 d'Albert, Eugen: Die toten Augen. Dresden 5. 3.

504 Korngold, Erich Wolfgang: Violanta (Einakter). München 28. 3.

505 Korngold, Erich Wolfgang: Der Ring des Polykrates (Einakter). München 28. 3.

506 Neitzel, Otto: Der Richter von Kaschau. Darmstadt 31. 3.

507 Brandts-Buys, Jan: Die Schneider von Schönau. Dresden 1. 4.

508 Huber, Hans: Die schöne Bellinda. Bern 2. 4.

509 Komauer, Edwin: Frau Holle. Graz 6. 6.

1916/1917

510 Rettenbach, Karl J.: Im Seitengassl (Wiener Volksoper). Wien, Deutsch. Volkstheater 9. 9.

511 Bienstock, Heinrich: Sandro der Narr. Stuttgart 24. 9.

512 Bittner, Julius: *Das höllisch Gold* (Einakter). Darmstadt 15. 10.

513 Vollerthun, Georg: Veda. [eigentlich Abbé Mouret] Cassel 5. 11.

514 Schoeck, Othmar: Erwin und Elmire. Zürich 11. 11.

515 Taubmann, Otto: Porzia. Frankfurt a. M. 14. 11.

516 Istel, Edgar: Des Tribunals Gebot. Mainz 16. 11. (u. d. Titel: Verbotene Liebe. Gera 18. 10. 1919)

517 Lendvai, Erwin: Elga. Mannheim 6. 12.

518 Hoebel, E.: Die Rose der Alhambra. Cassel 10. 12.

519 Kienzl, Wilhelm: Das Testament. Wien, Volksoper 10. 12.

520 Hummel, Ferd.: Die Gefilde der Seligen. Altenburg 19. 1.

521 Oberleithner, Max v.: Der eiserne Heiland. Wien, Volksoper 20. 1.

522 Zemlinsky, Alex. v.: Eine florentinische Tragödie (Einakter). Stuttgart 30. 1.

523 Waghalter, Ignaz: Jugend. Berlin, Deutsches Opernhaus 17. 2.

524 Rozycki, Ludomir v.: Eros und Psyche. Breslau 10. 3.

525 Röhr, Hugo: Frauenlist (Einakter). Leipzig 18. 3.

526 Weissler, Paul: Der Weg durchs Fenster (Einakter). Mainz 8. 5.

527 Riedel, Wolfgang: Das Lösegeld (Volksoper). Stuttgart 9. 5.

528 Busoni, Ferruccio: Arlecchino (Einakter). Zürich 11. 5.

529 — — Turandot. (Einakter). Zürich 11. 5.

530 Bittner, Julius: Der liebe Augustin. Wien, Volksoper 11. 6.

531 Pfitzner, Hans: *Palestrina*. München 12. 6.

532 Koenemann, A.: Deutsch und treu. Wien, Volksoper 30. 6.

1917/1918

533 Anders, Erich: Venezia (Einakter). Frankfurt a. M. 23. 9.

534 Spörr, Martin: Der Abt von Fiecht. Nürnberg 27. 9.; [Blech, Leo: Rappelkopf. Berlin 2.10.: ist etwas umgearbeitete Fassung von »Alpenkönig und Menschenfeind«, unsere Nr. 128].

535 Kaun, Hugo: Sappho. Leipzig 27. 10.

536 Sekles, Bernhard: Schahrazade. Mannheim 2. 11.

537 Reiter, Josef: Der Tell. Wien. Volksoper 3. 11.

538 Courvoisier, Walter: Lanzelot und Elaine. München 3. 11.

539 Wagner, Siegfried: An allem ist Hütchen schuld. Stuttgart 6. 12.

540 Heller, Josef: Frauenlist (Einakter). Wien, Volksoper 9. 12.

541 Pfitzner, Hans: Christelflein (Märchenoper). Dresden 11. 12.

542 Brandts-Buys, Jan: Der Eroberer. Dresden 14. 1.

543 Geissler, Paul: Hertha (Einakter). Posen 21. 1.

544 Winternitz, Arnold: Meister Grobian. Hamburg 4. 2.

545 Janaček, Leos: Jenufa. Wien 16. 2.

546 Radeglia, V.: Schaaban. Wien, Volksoper 20. 2.

547 Gillhaussen, Guido v.: Elisabeth (Einakter). Berlin, Theater des Westens 9. 3.

548 d'Albert, Eugen: Der Stier von Oliveira. Leipzig 10. 3.

549 Láska, Gustav: Abu Said (Einakter). Schwerin 23. 3.

550 Klenau, Paul v.: Kjartan und Gudrun (vgl. unsere Nr. 743). Mannheim 4. 4.

551 Schreker Franz: Die Gezeichneten. Frankfurt a. M. 25. 4.

552 Enna, August: Gloria Arsena. Halle 28. 4.

553 Koch, Friedr. E.: Die Hügelmühle. Berlin, Deutsches Opernhaus 10. 5.

554 Graener, Paul: Theophano. München 5. 6. (unter dem Titel: Byzanz. Leipzig 22. 4. 1922)

555 Köhler, F. A.: Schatzhauser. Erfurt 21. 7.

1918/1919

556 Noetzel, H.: Meister Guido. Karlsruhe 15. 9.

557 Naumann, Otto: Mantje Timpe Te. Dresden 25. 9.

558 Satow, Karl: Aschermittwoch (Einakter). Bremen 27. 9.

559 Bartels, Wolfg. v.: Li-J. Lan. Cassel 1. 10.

560 Scherer, Robert: Gaudeamus igitur. Nürnberg 12. 10.

561 Platen, Horst: Der heilige Morgen. Plauen 27. 10.

562 Wagner, Siegfried: Sonnenflammen. Darmstadt 30. 10.

563 — Schwarzschwanenreich. Karlsruhe 5. 11.

564 Huber, Hans: Frutta di mare. Basel 24. 11.

565 Höfer, Franz: Dornröschen. Nürnberg 24. 11.

566 Gonas, Rudolf: Das Marienbild. Liegnitz 10. 12.

567 Wehrli, W.: Das heiße Eisen (Einakter). Bern 11. 12.

568 Offenbach (Jul. Stern und Alfr. Zamara): Der Goldschmied von Toledo. Mannheim 7. 2.

569 Humperdinck, Engelbert: Gaudeamus. Darmstadt 18. 3.

570 Frank, Marco: Eroika. Wien, Volksoper 21. 3.

571 Künneke, Eduard: Das Dorf ohne Glocke. Berlin, Friedrich Wilhelmstädt. Theater 5. 4.

571a Naumann, Franz: Herbststurm. Berlin, Deutsch. Opernhaus 9. 4.

572 Oberleithner, Max v.: Cäcilie. Hamburg 10. 4.

573 Schoeck, Othmar: Don Ranudo. Zürich 16. 4.

574 Heß, Ludwig: Abu und Nu (nicht abendfüllend). Danzig 7. 5.

575 Böhme, Otto: Die heilige Katharina. Chemnitz 16. 5.

576 Savine, A.: Ksema. Zürich 29. 5.

577 Stalla, Oskar: Die drei Freier. Wien, Volksoper (Datum ?)

578 Cords, Gustav: Sonnwendnacht. Nürnberg 1. 7.

1919/1920

579 Montemezzi, Italo: Die Liebe dreier Könige. Berlin, Deutsches Opernhaus 20. 9.

580 Weißleder, Paul: Das Freimannskind. Leipzig 28. 9.

581 Strauß, Richard: *Die Frau ohne Schatten*. Wien 10. 10.

582 Rangström, Ture: Die Kronbraut. Stuttgart 21. 10.

583 Delius, Frederik: Fennimore und Gerda. Frankfurt a. M. 21. 10.

584 d'Albert, Eugen: Revolutionshochzeit. Leipzig 26. 10.

585 Gal, Hans: Der Arzt der Sobeide. Breslau 2. 11.

586 Heger, Robert: Ein Fest zu Haderslev. Nürnberg 12. 11.

587 Waltershausen, Herm. Wolfg. v.: Die Rauensteiner Hochzeit. 21. 11.

588 Koennecke, Fritz: Magdalene. Berlin, Deutsches Opernhaus 8. 12.

589 Mattausch, Albert: Graziella. Magdeburg 14. 12.

590 Hans, Lio (d. i. Frau Scheidl-Hutterstraßer): Maria von Magdala. Wien, Volksoper 22. 12.

591 Istel, Edgar: Endlich (Einakter). Schwerin 11. 1.

[Istel Edgar: Verbotene Liebe und Maienzauber. Gera 18. 10. sind neue Titel für unsere Nr. 516 u. Nr. 234]

591a Schreker, Franz: Der Schatzgräber. Frankfurt a. M. 24. 1.
592 Gurlitt, Manfred: Die Heilige. Bremen 27. 1.
593 Reznicek E. N. v.: Ritter Blaubart. Darmstadt 29. 1.
594 Szendrei, Alfred: Der türkisenblaue Garten. Leipzig 7. 2.
595 Kaun, Hugo: Der Fremde. Dresden 24. 2.
596 Pfeiffer, Johann: Die arme Margret. Nürnberg 28. 2.
597 Reiff, Lily: Pucks Liebesleid. Coburg 4. 4.
598 Mascagni, Pietro: Lodoletta. Wien, Volksoper 9. 4.
599 Dost, Walter: Die Feuerprobe (Einakter). Plauen 18. 4.
600 Erler, Theodor: Monsieur Herkules (Einakter). Plauen 18. 4.
601 Graener, Paul: Schirin und Gertraude. Dresden 28. 4.
602 Böttcher, Lukas: Salambo. Altenburg 1. 5.
603 Büttner-Tartier, Adolph: Vetter Boccherinis Brautfahrt. Coburg 2. 5.
604 Brandts-Buys, Jan: Micarême (Einakter). Zürich 10. 5.
605 Weingartner, Felix: Die Dorfschule. Wien 13. 5.
606 — Meister Andrea. Wien 13. 5.
607 Fall, Leo: Der goldene Vogel. Dresden 21. 5.
608 Leichtentritt, Hugo: Der Sizilianer (Einakter). Freiburg i. B. 28. 5.
609 Noelte, A. Albert: François Villon. Karlsruhe 28. 5.
610 Stephan, Rudi: Die ersten Menschen. Frankfurt a. M. 1. 7.

1920/1921

611 Langert, August: Fiamma. Coburg 17. 10.
[Schreker, Franz: Das Spielwerk. München 30. 10; Umarbeitung; vgl. unsere Nr. 441]
612 Puccini, Giacomo: Der Mantel, Schwester Angelica, Gianni Schicchi (Einakter). Wien 20. 10.
613 Franckenstein, Clemens v.: Des Kaisers Dichter (Li-Tai-Pe). Hamburg 2. 11.
614 Korngold, E. W.: Die tote Stadt. Hamburg und Köln 2. 12.
615 Mraczek, J. G.: Ikdar. Dresden 24. 1.
615a Braunfels, Walter: Die Vögel. München 4. 12.
616 Maschke, Ernst: Der Dorfheilige. Königsberg 1. 2.
617 Wendland, Waldemar: Peter Suchoff. Basel 17. 3.
618 Köhler, Albert: Die Hochzeit. Rudolfstadt 25. 3.
619 Ziegler-Strohacker: Die schelmische Gräfin. Heidelberg 5. 4.
620 Bittner, Julius: Die Kohlhaymerin. Wien 9. 4.
621 Köhler, Leo: Lombardische Schule. Nürnberg 12. 4.
622 Gfaller, Rudolf: Der glückliche Kiebitz. Nürnberg 17. 4.
623 Stieber, Hans: Der Sonnenstürmer (Einakter). Chemnitz 29. 4.
624 Wellesz, Egon: Die Prinzessin Girnara. Hannover 14. 5.
625 Berger, Rudolf: Das Kußfest. Klagenfurt 14. 5.
626 d'Albert, Eugen: Scirocco. Darmstadt 18. 5.
627 Futterer, Karl: Der Geiger von Gmünd. Basel 18. 5.
628 Hindemith, Paul: Mörder, Hoffnung der Frauen (Einakter). Stuttgart 4. 6.
629 Hindemith, Paul: Das Nusch-Nuschi (Einakter). Stuttgart 4. 6.
630 Wolf, Max: Frau Berthes Vespergang. Nürnberg 16. 6.
631 Steidel, Max: Walpurgisnacht. Karlsruhe 14. 6.
632 Beilschmidt, Kurt: Der schlaue Amor (Einakter). Leipzig 6. 7.
633 Prager, Erich: Hans Störrich. Eisenach 6. 8.

1921/1922

[Rahlwes Alfred: Frau Potiphar. Halle 16. 10; vgl. oben Nr. 281]
634 David, Karl Heinrich: Aschenputtel. Basel 20. 10.
635 Ettinger, Max: Judith. Nürnberg 24. 11.
636 Sekles, Bernhard: Die Hochzeit des Faun. Wiesbaden 1. 12.
637 Mattausch, Albert: Esther. Kiel 9. 12.
638 Hartung, Rudolf: Johannisfest. Braunschweig 25. 12.
639 Volland, Max: Brunnenzauber. Bremerhaven 25. 1.
640 Lorentz, Alfred: Liebesnacht. Karlsruhe 29. 1.
641 Scheinpflug, Paul: Das Hofkonzert. Berlin, Deutsches Opernhaus 3. 2.

642 Mascagni, P.: Der kleine Marat. Dresden 11. 3.

643 Hindemith, Paul: Santa Susanna (Einakter). Frankfurt a. M. 26. 3.

644 Zingel, R. E.: Der Letzte (Einakter). Greifswald 3. 4. [Straus, Oskar: Das Tal der Liebe. Altenburg 15. 4.; (vgl. oben Nr. 341)] [Graener, Paul: Byzanz. Leipzig 22. 4. = Theophano, vgl. oben Nr. 554]

645 Haag, Armin: Die gepanzerte Braut. Coburg 27. 4.

646 Gläser, Paul: Das Kirchlein am See. Altenburg 30. 4.

647 Pierné, Gabriel: Liebeserwachen. Nürnberg 3. 5.

648 Lutze, Walter: Das Märchen von der Liebe. Schwerin 7. 5.

649 Schoeck, Othmar: Venus. Zürich 10. 5.

649a Bartók, Bela: Herzog Blaubarts Burg (Einakter). (1918 Budapest) Frankfurt a. M. 13. 5.

650 Viebig, Ernst: Nacht der Seelen. Aachen 19. 5.

651 Rueff, Rolf: Dr. Eisenbart. Kiel 19. 5.

652 Zilcher, Hermann: Dr. Eisenbart. Leipzig und Mannheim 21. 5.

652a Stiebitz, Richard: Varuna (Einakter). Göttingen 26. 5.

653 Stiebitz, Kurt: Der Tanz der Maja (Einakter). Göttingen 26. 5.

654 Zemlinsky, Alex. v.: Der Zwerg. Köln 28. 5.

655 Herburger, Franz: Drachenkrone. Klagenfurt 30. 5.

656 Ehrenberg, Karl: Anneliese. Düsseldorf 4. 6.

657 Brandts-Buys, Jan: Der Mann im Mond. Dresden 18. 6.

658 Paumgartner, Bernhard: Das heiße Eisen (Einakter). Salzburg 24. 7.

1922/1923

659 Blank, Theodor: Das ewige Leben. Kiel 8. 9.

660 Kusterer, Arthur: Casanova. Karlsruhe 22. 9.

661 Mattausch, Albert: Die Jessabraut. Magdeburg 17. 10.

662 Mauke, Wilhelm: Thamar. Stuttgart 26. 10.

662a Janaček, Leos: Katja Kabanova. Köln 9. 11. [im Bühnenspielplan unter den deutschen Uraufführungen vergessen]

663 Göhler, Georg: Prinz Nachtwächter. Altenburg 2. 12.

664 Futterer, Karl: Don Gil mit den grünen Hosen. Freiburg i. B. 10. 12.

665 Gugler, Max: Wenn der Schlehdorn blüht. Singspiel. Passau. 13. 12.

666 Schmidt, Franz: Fredegundis. Berlin 15. 12.

667 Böhm, Max: Der Glockengießer von Breslau. Nürnberg 9. 1.

668 Korf, Bernhard: Die verlobte Frau. Singspiel. Altona 18. 2.

669 Grimm, Hans: Germelshausen, das versunkene Dorf. Augsburg 18. 2.

670 Pfeiffer, Joh.: Der ungetreue Peter (Einakter). Nürnberg 24. 2.

671 Durra, Hermann: Frühlingsregen. Nürnberg 7. 3.

672 Schuster, Bernhard: Der Dieb des Glücks. Wiesbaden 10. 3.

673 Bittner, Julius: Das Rosengärtlein. Mannheim 18. 3.

674 Berr, José: Der tote Gast. Basel 23. 3.

674a Rimsky-Korssakow, Nikolai: Die Zarenbraut. Berlin, Große Volksoper 24. 3.

675 Wurm, Mary: Die Mitschuldigen. Leipzig 24. 3.

676 Zimmer, Karl: Die Mühle von Sanssouci. Rudolstadt 28. 3.

677 Snaga, Josef: Das Bild der Favoritin. Altenburg 29. 3.

678 Szymanowski, K.: Hagith (Einakter). Darmstadt 12. 4.

679 Bleyle, Karl: Hannele und Sannele. Stuttgart 19. 4.

680 Waghalter, Ignaz: Der späte Gast. Braunschweig 1. 5.

681 Hernried, Rob.: Die Bäuerin. Kaiserslautern 2. 5.

682 Strawinsky, Igor: Die Nachtigall (nicht abendfüllend). Mannheim 5. 5.

683 Stolz, Leopold: Waldmärchen (Einakter). Graz 8. 5.

684 Waghalter, Ignaz: Sataniel. Berlin, Deutsches Opernhaus 31. 5.

685 Delius, Frederik: Hassan. Darmstadt 1. 6.

686 Duhan, Hanns: Mozart. Wien, Volksoper 2. 6.

687 Rimsky-Korssakow, Nikolai: Der goldene Hahn. Berlin 18. 6.

688 Kick-Schmidt, Paul: Hero und Leander. Nürnberg 28. 6.

1923/1924

689 Colson, Percy: Abenteuer einer Nacht. Baden-Baden 5. 9.
690 Bereny, Henry: Haschisch. Baden-Baden 8. 9.
691 Keussler, Gerh. von: Die Geißelfahrt. Hamburg 14. 9.
692 Höfer, Franz: Don Guevara. Coburg 23. 9.
693 Rimsky-Korssakow, Nikolai: Schneeflöckchen. Berlin, Große Volksoper 27. 9.
694 Reznicek, E. N. von: Holofernes. Berlin, Deutsches Opernhaus 27. 10.
695 d'Albert, Eugen: Mareike van Nijmvejen. Hamburg 31. 10.
696 Kauffmann-Jassoy, Erich: Der Walpurgistag. Liegnitz 11. 11.
697 Haeser, Georg: Der Taugenichts. Basel 15. 11.
698 Paumgartner, Bernhard: Die Höhle von Salamanca (Einakter). Dresden 20. 11.
699 Baussnern, Waldemar v.: Satyros. Weimar 24. 11.
700 Gal, Hans: Die heilige Ente. Breslau 25. 11.
701 Steiner, Hans: Der Wolf und die sieben Geißlein. Dortmund 8. 12.
702 Wagner, Siegfried: Der Schmied von Marienburg. Rostock 16. 12.
703 Stein, Bruno: Billi. Göttingen 27. 1.
704 Cortolezis, Fritz: Das verfehmte Lachen. Rostock 27. 1.
705 Rimsky-Korssakow. N.: Die Fürstin Howansky. Breslau 19. 2.
706 Wellesz, Egon: Alkestis (Einakter). Mannheim 20. 3.
707 Schreker, Franz: Irrelohe. Köln 27. 3.
708 Martisch, Otto: Cagliostro. Gotha 3. 4.
709 Bleyle, Karl: Der Teufelssteg. Rostock 10. 4.
710 Weber, Otto: Sebastian Goertz, der Held vom Elsaß. Klagenfurt 15. 3.
711 Maurice, Pierre: Andromeda. Basel 23. 4.
712 Alfano, Franco: Sakuntala. Düsseldorf 25. 5.
713 Röhr, Hugo: Ännchen von Tharau. Coburg 29. 5.
714 Krenek, Ernst: Der Sprung über den Schatten. Frankfurt a. M. 9. 6.
715 Andreae, Volkmar: Abenteuer des Casanova. Dresden 17. 6.

1924/1925

716 Schönberg, Arnold: Die glückliche Hand (Einakter). Wien, Volksoper 14. 10.
717 David, Karl Heinr.: Der Sizilianer oder der Liebhaber als Maler. Zürich 22. 10.
718 Krenek, Ernst: Zwingburg (Einakter). Berlin 26. 10.
719 Strauß, Richard: Intermezzo. Dresden 4. 11.
720 Bucharoff, Simon: Sakahra. Frankfurt a. M. 8. 11.
721 Braunfels, Walter: Don Gil von den grünen Hosen. München 15. 11.
722 Stierlin, Kuno: Die deutschen Kleinstädter. Osnabrück 16. 11.
723 Klenau, Paul v.: Gudrun auf Island (vgl. oben Nr. 550). Hagen 27. 11.
724 Szanto, Theodor: Taifun. Mannheim 29 11.
725 Hamerik, Ebbe: Stepan. Mainz 30. 11.
726 Striegler, Kurt: Hand und Herz. Dresden 9. 12.
727 Rimsky-Korssakow, N.: Iwan der Schreckliche. (Das Mädchen von Pskoff.) Crefeld 10. 12.
728 Vollerthun, Georg: Island-Saga. München 17. 1.
729 Tomaschek, Anton: Das steinerne Herz. Brünn 20. 1.
730 Kirchner, Hermann: Stephania. Ratibor 20. 1.
731 Börresen, Hakon: Kaddara. Königsberg i. Pr., Kom. Oper 31. 1.
732 Maurice, Pierre: Nachts sind alle Katzen grau (nicht abendfüllend). Zürich 4. 2.
733 Ravel, Maurice: Galante Stunde (Einakter). Hamburg 5. 2.
734 Ettinger Max: Der eifersüchtige Trinker (Einakter). Nürnberg 7. 2.
735 — — Juana (Einakter). Nürnberg 7. 2.
736 Kienzl, Wilhelm: Hassan der Schwärmer. Chemnitz 27. 2.
737 Simon, James: Frau im Stein. Stuttgart 1. 3.
738 Pataky, Herbert: Traumliebe. Weimar 7. 3.
738a Respighi, Ottorino: Belfagor. Hamburg 10. 3.
739 Viebig, Ernst: Die Mora. Düsseldorf 12. 3.
740 Prokofieff, Serge: Die Liebe zu den drei Orangen. Köln 14. 3.
741 Bortz, Alfred: Wildfeuer. Cottbus 17. 3.
742 Overhoff, Kurt: Mira. Essen 18. 3.
743 Zandonai, R.: Francesca da Rimini. Altenburg 19. 3.
744 Hammer, Carl: Das Fräulein von Livry. München 26. 3.

745 Frank, Marco: Das Bildnis der Madonna (nicht abendfüllend). Wien 27. 3.
746 Kienzl, Wilhelm: Sanctissimum (1 akt. Melodram). Wien 27. 3.
747 Messner, Jos.: Hadassa (Einakter). Aachen 27. 3.
748 Eidens, Jos.: Liebesbriefe (Einakter). Aachen 27. 3.
749 Wolf-Ferrari, Ermanno: Das Liebesband der Marchesa. Dresden 2. 4.
750 Wizina, Josef: Ekkehard. Brünn 28. 4.
751 Mussorgsky u. Tscherepnin: Der Jahrmarkt von Sorotschintzi. Breslau 6. 5.
752 Hebestreit, Max: Ich möcht'n Mann. Riga 15. 5.
753 Busoni, Ferruccio: Dr. Faust. Dresden 21. 5.
754 Gruber, L.: Aschermittwoch (Einakter). Baden bei Wien 24. 5.
755 Scott, Cyrill: Der Alchimist. Essen 28. 5.
756 Weismann, Julius: Leonce und Lena. Freiburg i. B. 21. 6.

ALPHABETISCHES REGISTER DER OPERNKOMPONISTEN[1]

(NB.: ä = ae, ö = oe, ü = ue. — Die Zahlen beziehen sich auf das vorstehende Verzeichnis.)

[1]) Ich habe es vermieden, noch eine besondere Aufstellung der Tonsetzer nach Nationen zu geben; die Norweger Sinding und Schjelderup haben deutsche Operntexte komponiert, ebenso der Schweizer Pierre Maurice, der Ungar Ernst von Dohnanyi. — Auffallend ist, wie wenig Werke von Engländern und Amerikanern in Deutschland aufgeführt worden sind, ohne sich irgendwie durchzusetzen. Neuere französische Opern haben aus guten Gründen so gut wie keinen Eingang in Deutschland gefunden. Von Italienern herrscht dort aber, abgesehen von dem außer Konkurrenz stehenden Verdi, eigentlich nur Puccini vor. (Mascagnis Cavalleria rusticana und Leoncavallos Bajazzi liegen vor unserer Periode.) Auch die Italiener brauchen notwendig einen neuen großen dramatischen Tonsetzer. Bisher ist es selbst Alfano und Zandonai noch nicht gelungen, einigermaßen Puccinis Ruhm und Verbreitung zu erreichen. Wolf-Ferrari ist bekanntlich halb Italiener, halb Deutscher.

[2]) Hier berücksichtigt, da die Gunlöd-Bruchstücke ergänzt worden sind.

[1]) Merkwürdig, daß Dvořaks Opern, vor allem die Armida, in Deutschland sich nicht einbürgern.
[2]) Hätte, streng genommen, hier nicht angeführt werden sollen.

ALPHABETISCHES REGISTER DER EINZELNEN OPERN NACH IHREN TITELN

(NB.: ä = ae, ö = oe, ü = ue. Der am Anfang eines Titels stehende Artikel im Nominativ ist unberücksichtigt geblieben.)



DIE LEBENSALTER

Die folgende Tabelle ist viel mehr als tote Statistik: Die in diesem Buche versuchte Rundschau gewinnt aus der Anordnung der Komponisten nach ihren Geburtsjahren ein eigenes, belebendes Licht. Die Ganz-Alten, die reifen Männer, die Heranstrebenden, die Jünglinge: der Aspekt der Lebensalter schien uns für die Betrachtung der Musik und ihrer zeugenden Kräfte wertvoll, ja unerläßlich.

1841 Friedrich Hegar
1844 Hermann Grädener
1851 Vincent d'Indy
1854 Leoš Janáček
1855 Arnold Mendelssohn

1857 Edvard Elgar, Wilhelm Kienzl
1858 Jenő Hubay, Ethel Smyth
1859 J. B. Foerster
1861 E. N. von Reznicek
1862 Friedrich Klose
1863 Frederick Delius, Hugo Kaun, Pietro Mascagni, Felix Weingartner, J. V. von Wöss
1864 Eugen d'Albert, Alexander Gretschaninoff, Richard Strauß
1865 Paul Dukas, Alexander Glazunoff, Robert Gund, Carl Nielsen, Jean Sibelius

---

1866 Waldemar v. Baussnern, Guido Peters, Georg Schumann
1868 Jan Brandts-Buys, Max von Schillings
1869 Hans Pfitzner, Eduard Poldini, Karl Prohaska, Siegfried Wagner, Albert Roussel

1870 Cornelis Dopper, Vitĕszlav Novák, Florent Schmitt, Bernhard Schuster, Hermann Suter, H. H. Wetzler
1871 Leo Blech
1872 Paul Graener, Sigmund Hausegger, Karl Lafite, Bernhard Sekles, Ralph Vaughan-Williams, Alexander Zemlinsky
1873 Nikolaus Tscherepnin, Serge Rachmaninoff
1874 Julius Bittner, Max Ettinger, Gustav Holst, Gerhard Keußler, Franz Schmitt, Arnold Schönberg, Richard Stöhr, Josef Suk
1875 Walter Courvoisier, Clemens von Franckenstein, Maurice Ravel, Richard Wetz

---

1876 Franco Alfano, Manuel de Falla, Vittorio Gnecchi, Walter Niemann, Alfred Schattmann, Ermanno Wolf-Ferrari
1877 Ernst Dohnanyi, Max Springer, Theodor Szantó
1878 Joseph Holbrooke, J. G. Mraczek, Franz Schreker
1879 Joseph Haas, Nikolaus Medtner, Ottorino Respighi, Cyrill Scott, Julius Weismann
1880 Ernest Bloch, Hermann Noetzel, Ildebrando Pizzetti
1881 Béla Bartók, Nikolaus Mjaskowsky, Karl Weigl, Arthur Willner, Hermann Zilcher
1882 Walter Braunfels, Ignaz Friedman, Percy Grainger, Louis Gruenberg, Zoltán Kodály, G. Francesco Malipiero, Joseph Marx, Riccardo Pick-Mangiagalli, Igor Strawinsky, Karol Szymanowski, Ladislaus Vycpálek
1883 Arnold Bax, Alfredo Casella, Josef M. Hauer, Paul A. von Klenau, Joan Manén, Anton von Webern, Riccardo Zandonai
1885 Alban Berg, Albert Noelte, Leo Weiner, Egon Wellesz, Lothar Windsperger

---

1886 Josef Achron, Heinrich Kaminski, Othmar Schoeck
1887 Kurt Atterberg, Bernhard Paumgartner, Heinz Tiessen, Ernst Toch, Max Trapp

1888 Anatol Alexandrow, Max Butting, Hugo Kauder
1889 Vázlav Štěpán
1890 Samuel Feinberg, Hans Gál, Jacques Ibert, Alexander Jemnitz
1891 Arthur Bliss, K. B. Jirák, Egon Kornauth, Georges Migot, Sergei Prokofieff
1892 Arthur Honnegger, Philipp Jarnach, Darius Milhaud, Felix Petyrek, Germaine Taillefère
1893 Issai Dobrowen, Alois Hába, Eugène Goossens, Franz Mittler, Paul A. Pisk
1894 Wilhelm Grosz, Willem Pijper, Erwin Schulhoff
1895 Mario Castelnuovo-Tedesco, Paul Hindemith, Rudolf Kattnigg, Karol Rathaus

---

1896 Eduard Erdmann, Mario Labroca
1897 Erich W. Korngold, Georg Kósa, Georg Széll
1898 Gaspar Cassadó, Hanns Eisler, Vittorio Rieti
1899 Georges Auric, Francis Poulenc, Alexander Tscherepnin
1900 Ernst Krenek, Franz Salmhofer, Kurt Weill
1902 Kurt Overhoff
1904 Zoltan Székely



50
KOMPONISTEN

PORTRÄTS

LEBENSDATEN

WERKE IN DER UNIVERSAL-EDITION





JOSEPH ACHRON

Geb. 1886 in Losdseje (Gouvernement Suwalki). Bis 1922 Violinvirtuose und Lehrer in Rußland, 1922—24 in Deutschland, dann nach Nordamerika, wo er als Komponist, Virtuose und Lehrer wirkt

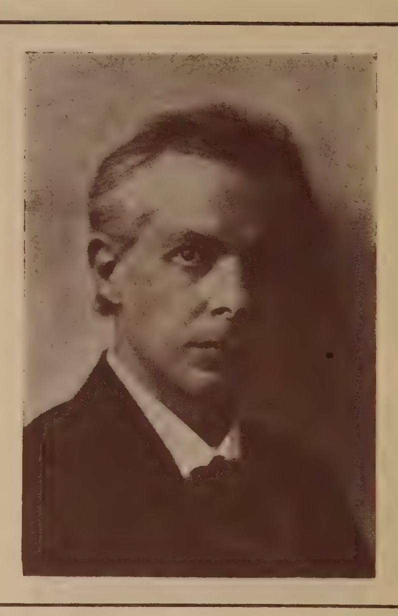


KLAVIERMUSIK: op. 56 Traum — Begrüßung

VIOLINE UND KLAVIER: op. 21 und op. 22 2 Suiten — op. 23 4 Tableaux fantastiques — op. 32 und op. 36 Stimmungen — op. 41 Suite bizarre — op. 45 Sonate — op. 51 Liebeswidmung — op. 52 Canzonetta — Pensée de L. Auer — 2 Stücke — 4 Stücke — Hebräisches Wiegenlied (Transkription v. L. Auer) — Transkriptionen: La Romanesca — Beethoven, Ecossaises — Liszt, Nocturne Nr. 3 — Schumann, Bilder aus dem Osten

LIEDER MIT KLAVIER: Lieder op. 52, op. 53, op. 54

ORCHESTERLIEDER: op. 55 Mohne



BÉLA BARTÓK

Geb. 1881 in Nagyszentmiklós (Ungarn). Studierte an der Musikakademie in Budapest, trat schon früh als Komponist hervor. Seit 1905 mit der Erforschung der ungarischen und rumänischen Volksmusik beschäftigt, wo er in jahrzehntelanger Arbeit Grundlegendes geleistet hat. Lebt als Komponist und Pianist in Budapest

KLAVIERMUSIK: Klavierstücke op. 6, 8, 9, 10, 14, 18, 20 — Allegro barbaro — 15 ungarische Bauernlieder — 10 leichte Klavierstücke — 85 kleine Stücke für Kinder — 4 Nénies — Rumänische Volkstänze — Rumänische Weihnachtslieder — 3 ungarische Volkslieder — Sonatine — Couperin: 18 Klavierstücke — VIOLINE UND KLAVIER: 2 Sonaten — KAMMERMUSIK: op. 7 und op. 17 Streichquartette — LIEDER: op. 16 5 Lieder von Ady — 8 ungarische Volkslieder — A-CAPELLA-CHÖRE: Slowakische Volkslieder (Männerchor) — 4 slowakische Volkslieder aus der Zoborgegend (gem. Chor) — ORCHESTERWERKE: op. 1 Rhapsodie für Klavier und Orchester — op. 3 I. Suite — op. 4 II. Suite — op. 5 2 Porträts — op. 10 2 Bilder — op. 12 4 Orchesterstücke — Tanzsuite — Rumänische Volkstänze — BÜHNENWERKE: Herzog Blaubarts Burg (Oper) — Der holzgeschnitzte Prinz (Tanzspiel) — Der wunderbare Mandarin (Pantomime)



ALBAN BERG

Geb. 1885 in Wien. Schüler Arnold Schönbergs. Lebt als Komponist und Lehrer in Wien



KAMMERMUSIK:

op. 3 Streichquartett — op. 5 4 Stücke für Klarinette und Klavier — Kammerkonzert für Klavier und Violine mit 13 Bläsern

ORCHESTER:

op. 6 3 Orchesterstücke — 3 Stücke aus »Wozzeck«

OPER:

op. 7 Georg Büchners »Wozzeck«



JULIUS BITTNER

Geb. 1874 in Wien. Wurde Jurist, studierte daneben Musik bei Joseph Labor. Wirkte bis zum Jahre 1920 als Richter in Wien, nachdem er längst, zuerst mit der „Roten Gret" (1907) große Opernerfolge hatte. 1925 erhielt er den Kunstpreis der Gemeinde Wien und wurde Mitglied der Deutschen Akademie der Künste in Berlin



KLAVIERMUSIK: Tänze aus Österreich — KAMMERMUSIK: 2 Streichquartette — LIEDER MIT KLAVIER: 2 heitere Lieder — 6 Lieder — 6 Lieder nach dem Chinesischen — 2 Lieder — 16 Lieder von Liebe, Treue und Ehe — ORCHESTERLIEDER: 5 Lieder für Alt — ORCHESTERWERKE: Vaterland — Symphonie F-moll — CHORWERKE: 3 Männerchöre mit kleinem Orchester (Die Vorhut, Nächtlicher Gang durch's Taubertal, An die Studiosi) — Große Messe mit Te Deum in D — BÜHNENWERKE: Der Bergsee — Der Abenteurer — Das höllisch Gold — Der liebe Augustin — Die Kohlhaymerin — Das Rosengärtlein — Die Todestarantella



ERNEST BLOCH

Geb. 1880 in Genf. Studierte in Genf, Brüssel, Frankfurt und bei Thuille in München. Nach anfänglich kaufmännischer Tätigkeit wirkte er 1911 bis 1915 als Kompositionslehrer am Konservatorium in Genf. 1915 Übersiedlung nach Amerika, 1920 Vorstand des Cleveland Institute of Music in Cleveland (Ohio)

KLAVIERMUSIK: Nirvana — 5 Sepiaskizzen — Gedichte der See — In der Nacht — VIOLINE UND KLAVIER: Sonate — Melodie — Baal Schem — VIOLA UND KLAVIER: Suite — KAMMERMUSIK: Streichquartett — »Nacht«, »Landschaften«, für Streichquartett — Drei Nocturnos für Klaviertrio — Klavierquintett — ORCHESTERLIEDER (auch für Gesang und Klavier erschienen): Psalm 22 für Bariton — Psalm 114 und 137 für hohe Stimme — Herbstgedichte für mittlere Stimme — ORCHESTER: Schelomo für Cello und Orchester — Trois poèmes juifs — Hiver-Printemps — Israel — Viola-Suite



WALTER BRAUNFELS

Geb. 1882 in Frankfurt am Main. Studierte in Wien und in München (Thuille), lebte dann lange Zeit als Komponist in München. Seit 1925 Direktor der Hochschule für Musik in Köln



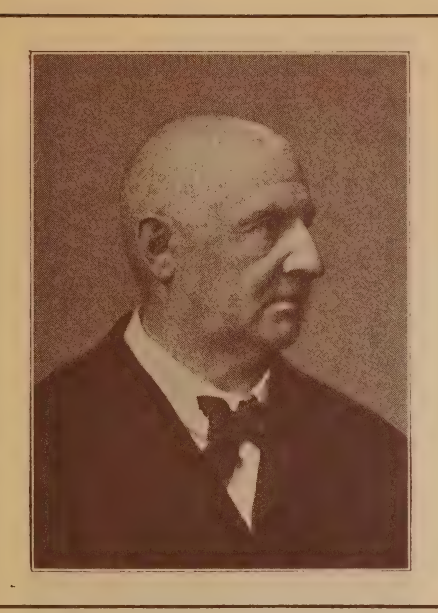
KLAVIERMUSIK:
op. 31 Vor- und Zwischenspiele — op. 33 Präludien

LIEDER:
op. 26 und op. 27 Drei Gesänge für Baß- und Orchesterbegleitung

ORCHESTER:
op. 25 Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz — op. 34 Don Juan — op. 36 Präludium und Fuge

CHOR- UND ORCHESTER:
op. 28 Die Ammenuhr — op. 32 Te Deum

OPERN:
Prinzessin Brambilla — Die Vögel — Don Gil von den grünen Hosen



ANTON BRUCKNER

Geb. 1824 in Ansfelden (Oberösterreich), gest. 1896 in Wien



KLAVIERMUSIK: Erinnerung — 3 kleine Vortragsstücke — KAMMERMUSIK: Streichquintett — Intermezzo für Streichquintett — CHÖRE: (Männer= und gemischte Chöre a cappella und mit Begleitung): Abendzauber — Das deutsche Lied — Der Abendhimmel — Herbstlied — Mitternacht — O könnt' ich dich beglücken! — Sängerbund — Trösterin Musik — Um Mitternacht, I. u. II. Fassung — Zur Vermählungsfeier — Ecce sacerdos magnus — Pange lingua und Vexilla regis — Am Grabe — ORCHESTER: Symphonien I—IX — Nachgelassene Symphonie D=moll — Ouvertüre G=moll (nachgel. Werk) — Andante aus der nachgelassenen Symphonie F=moll — CHOR MIT ORCHESTER: Messe II, e=moll — Große Messe III, F=moll — Das hohe Lied — Helgoland — Der 112. Psalm — Der 150. Psalm



ALFREDO CASELLA

Geb. 1883 in Turin. Studierte in Paris bei Fauré. Wirkte als Pianist, Dirigent und Lehrer am Pariser Konservatorium, später als Lehrer für Klavier an der Akademie der Heiligen Cäcilie in Rom. Vorsitzender der italienischen Sektion der Internationalen Musikgesellschaft

KLAVIERMUSIK:
11 Pièces enfantines — Fox Trot

KAMMERMUSIK:
5 Stücke für Streichquartett — Concerto für Streichquartett

ORCHESTER:
op. 11 Italia — op. 13 Suite — Elegia Eroica — Symphonische Suite »La Giara« — Partita für Klavier und Orchester

BALLETT:
La Giara [Der große Krug]



GASPAR CASSADÓ

Geb. 1898 in Catalonien (Spanien). Schüler von Pablo Casals. Als Cellovirtuose bereist er die ganze Welt

CELLO ALLEIN:

Suite

CELLO UND KLAVIER:

Originalkompositionen: Sérénade (auch Violine und Klavier) — La Pendule, la Fileuse et le Galant (auch Violine und Klavier) — Sonata nello stile antico spagnuolo — Danse du diable vert (auch Violine und Klavier) — Sonate — Transkriptionen: Berteau, Studio — Boccherini, Minuetto — Couperin, Pastorale — Frescobaldi, Toccata — Muffat, Arioso — Schubert, Allegretto grazioso



FREDERICK DELIUS

Geb. 1863 in Bradford, England. Ging als Kaufmann nach Florida. Selbstunterricht in Musik, dann am Leipziger Konservatorium. Lebt seit 1890 als Komponist in Frankreich

KLAVIERMUSIK: Tanz für Harpsichord — 5 Klavierstücke

LIEDER: 5 Lieder — 4 altenglische Lieder — Nietzsche-Lieder

CHÖRE: 5 a cappella-Chöre

ORCHESTER: Brigg Fair — Tanzrhapsodie — In einem Sommergarten — Paris — Klavierkonzert C-moll — Cellokonzert

CHOR UND ORCHESTER: Eine Messe des Lebens — Im Meerestreiben — Appalachia — Eine Arabeske — Requiem — Sonnenuntergangslieder — Das Lied von den hohen Bergen

BÜHNENWERKE: Fennimore und Gerda — Romeo und Julia auf dem Dorfe — Musik zu Hassan



ISSAI DOBROWEN

Geb. 1893 in Nischni-Nowgorod. Studierte in Moskau, wo er 1911 die goldene Medaille erhielt. Pianistische Studien bei Godowsky in Wien. 1917—21 Professor der Moskauer Philharmonie, seit 1922 Dirigent in Berlin und Dresden



KLAVIERMUSIK:

op. 4 Quatre Mazurkas — op. 5 Jugendsonate — op. 6 Deux Valses — op. 7 Scherzo — op. 8 Quatre Etudes — op. 9 II. Ballade — op. 10 II. Sonate — op. 13 7 Stücke — op. 14 Impromptu

VIOLINE UND KLAVIER:

op. 12 Mélodie Hebraïque — op. 15 Sonate Fis-moll — op. 16 Märchen



HANNS EISLER

Geb. 1898 in Leipzig. Schüler Arnold Schönbergs in Wien. Seit 1925 als Kompönist in Berlin



KLAVIERMUSIK:

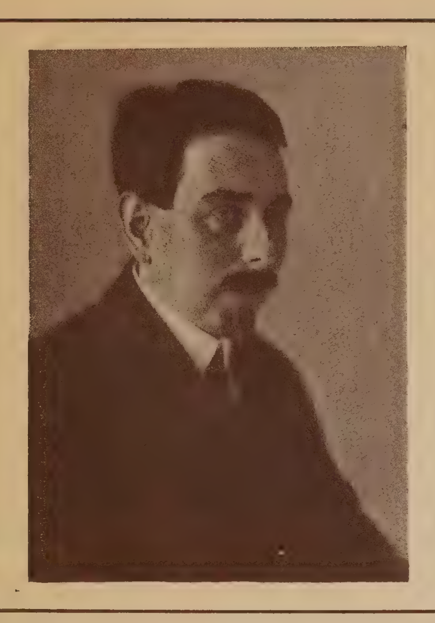
op. 1 Sonate — op. 3 Klavierstücke

LIEDER:

op. 2 6 Lieder

KAMMERMUSIK:

op. 7 Duo für Cello und Geige — op. 4 Bläserquintett — op. 5 Palmström f. Ges., Flöte (auch Piccolo), Klarinette, Geige (auch Bratsche) und Cello



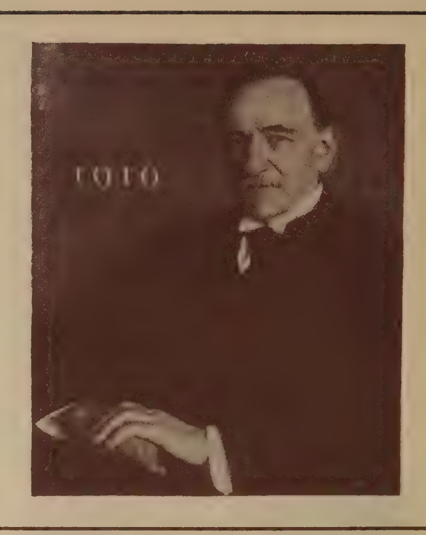
SAMUEL FEINBERG

Geb. 1890 in Odessa. Studierte am Moskauer Konservatorium. Lebt dort als Komponist, Pianist und Professor am Konservatorium



KLAVIERMUSIK:

op. 13 Sonate VI — op. 15 Drei Präludien — Vier Choralvorspiele von J. S. Bach



JOS. B. FOERSTER

Geb. 1859 in Prag. Studierte dort am Konservatorium. 1892 bis 1903 Kritiker und Lehrer in Hamburg. 1903 bis 1918 Lehrer am Neuen Konservatorium in Wien, seit 1918 wieder in Prag

KLAVIERMUSIK: op. 47, 49, 73, 79, 98

VIOLINE UND KLAVIER: op. 10 Sonate

CELLO UND KLAVIER: op. 45 Sonate

KAMMERMUSIK: op. 38 Klaviertrio — op. 61 Streichquartett

LIEDER MIT KLAVIER: op. 43, 60, 65, 69, 97

CHÖRE: op. 87 Die Weihe der Nacht (Frauenchor mit Klavierbegleitung) — op. 89 Abendweise (Männerchor a cappella)

ORCHESTERLIEDER: op. 96 Fünf Liebeslieder

ORCHESTER: op. 44 Meine Jugend — op. 54 IV. Symphonie — op. 88 Konzert für Violine und Orchester — op. 92 Ballata für Violine und Orchester — In den Bergen

CHOR UND ORCHESTER: op. 56 Stabat Mater — op. 87 Die Weihe der Nacht

OPERN: Jessika — Marja Eva — Der Überwinder



IGNAZ FRIEDMAN

Geb. 1882 in Podgorze bei Krakau. Studierte in Leipzig (Riemann) und Wien (Adler) und bei Leschetizky. Als Pianist und Komponist bereist er seit Jahrzehnten die ganze Welt

KLAVIERMUSIK:

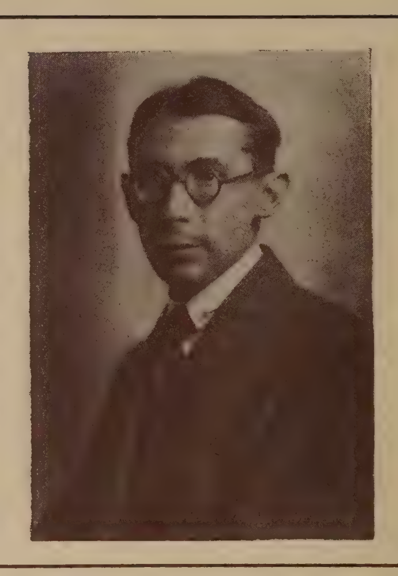
Originalkompositionen: op. 12 Estampes — op. 33 Klavierstücke — op. 33/3 Tabatière à musique — op. 44 Passacaglia — op. 45 Phantasiestücke — op. 47 a/b Studien — op. 48 Präludien — op. 49 Mazurken — op. 51, 5 Walzer — op. 53, 60 und 72 Polnische Lyrik — op 61 Präludien — op. 66 Ballade — op. 79 Stimmungen — op. 81 Klavierstücke — op. 82/1 Sonatine

Bearbeitungen: Menuett aus Mahlers III. Symphonie — Wiener Tänze nach E. Gärtner — 12 Konzerttranskriptionen alter Meister: Dandrieu, Rameau, Grazioli, Gluck, Beethoven, Scarlatti, Dalayrac, Couperin

Neurevisionen der Klavierwerke von Franz Liszt und Robert Schumann

CELLO UND KLAVIER: Mélodie Slave — Valse lente

GESANG UND KLAVIER: op. 5 Drei Lieder



HANS GÁL

Geb. 1890 in Brunn am Gebirge (Nied.-Österreich). Studierte in Wien (Adler). Lebt als Komponist und Theorielehrer in Wien



KLAVIERMUSIK:

op. 7 Drei Skizzen, zweihändig — op. 3 Serbische Weisen, vierhändig

CHORWERKE:

Zwei Lieder (Männerchor a cappella) — Frauenchöre mit Begleitung op. 1, 2, 5

OPERN:

Der Arzt der Sobeïde — Die heilige Ente — Das Lied der Nacht



PAUL GRAENER

Geb. 1872 in Berlin. Studierte dort Musik. Später Theaterkapellmeister, dann Lehrer in London, Wien und Salzburg. Seit 1920 am Leipziger Konservatorium

KLAVIERSTÜCKE:

Impressionen

KAMMERMUSIK:

op. 33 Streichquartett

LIEDER:

5 Hefte für mittlere Stimme und Klavier

ORCHESTERLIEDER:

op. 29/2 Die schwarze Laute — op. 29/5 Vom jüngsten Tag — op. 40/5 Nacht in der Heimat

ORCHESTER:

op. 27 Sinfonietta für Streicher und Harfe — op. 39 Symphonie I, D-moll

OPERN:

Das Narrengericht — Don Juans letztes Abenteuer — Byzanz — Schirin und Gertraude



WILHELM GROSZ

Geb. 1894 in Wien. War daselbst Schüler Franz Schrekers (Komposition) und Richard Roberts (Klavier). Lebt als Komponist und Pianist in Wien

KLAVIERMUSIK: op. 9 Symphonische Variationen — op. 16 Kleine Sonate — Tanzsuite — op. 20 II. Tanzsuite

VIOLINE UND KLAVIER: op. 6 Sonate — Jazzband

LIEDER: op. 3 Fünf japanische Gedichte — op. 10 Liebeslieder — op. 11 Rondels — op. 13 Kinderlieder — op. 18 Lieder an die Geliebte

ORCHESTER: op. 5 Serenade — op. 7 Tanz — op. 12 Suite aus der Musik zu Werfels »Spiegelmensch« — op. 14 Ouvertüre zu einer Opera buffa

BÜHNENWERKE: Sganarell (Oper) — König Nußknacker und der arme Reinhold (Ballett)



LOUIS GRUENBERG

Geb. 1882. Studierte in New York und bei Busoni in Berlin. Lebt als Komponist und Pianist in New York

KLAVIERMUSIK:

op. 16 Polychromatics — op. 25 Jazzberries

VIOLINE UND KLAVIER:

op. 18 II. Sonate — op. 26 Jazzsettes

CELLO UND KLAVIER:

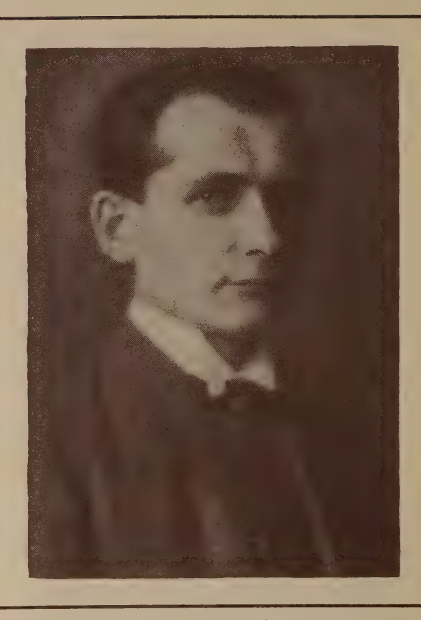
op. 19 Poème

LIEDER:

op. 22 Tierbilder

KAMMERMUSIK:

op. 20 Vier Indiskretionen für Streichquartett — »The Daniel Jazz« für Gesang und 8 Instrumente — op. 23 Creation für Gesang und 8 Instrumente



ALOIS HÁBA

Geb. 1893 in Wisowitz, Mähren. Studierte in Prag (Novák) und Wien (Schreker). Lebt als Komponist und Lehrer in Prag

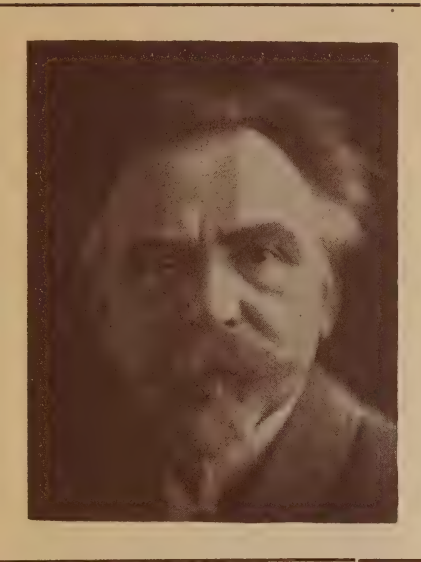
KLAVIERMUSIK: op. 1 b Variationen über ein Thema von Schumann — op. 2 Deux morceaux — op. 3 Sonate D-moll — op. 16 Suite Nr. 3 für Vierteltonklavier — op. 19 Fantasie Nr. 2 für Vierteltonklavier

VIOLINE SOLO: op. 9a Phantasie im Vierteltonsystem — op. 9b Musik im Vierteltonsystem

KAMMERMUSIK: op. 4 Streichquartett I — Streichquartette im Vierteltonsystem: op. 7 und op. 12

ORCHESTER: op. 5 Ouvertüre — op. 8 Symphonische Fantasie.

BÜCHER: Von der Psychologie der Gestaltung.



JENÖ HUBAY

Geb. 1858 in Budapest. Schüler von Joachim in Berlin. Lebt als Komponist und berühmter Violinlehrer und Direktor der Landes-Musikakademie in Budapest

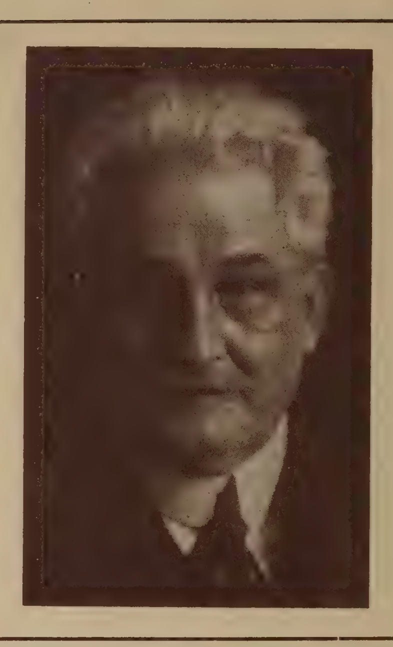


VIOLINE ALLEIN: op. 63 6 Etüden (Bogentechnik) — op. 64 6 Etüden (Fingertechnik)

VIOLINE UND KLAVIER: Adieu — op. 115 5 Konzertstücke — op. 117 Scène de la Csárda Nr. 14 (auch mit Orchester) — Transkriptionen: Rich. Strauß, Morgen — Traum durch die Dämmerung — Neurevisionen (Kreutzer, Mayseder, Paganini, Rode, Saint-Lubin, Vieuxtemps etc.).

ORCHESTER: Alienor-Ouvertüre — Biedermeier Suite — Moosröschen-Ouvertüre

BÜHNENWERKE: Anna Karenina — Der Geigenmacher von Cremona — Moosröschen



LEOŠ JANAČEK

Geb. 1854 in Hukvaldy bei Příbor (Tschechien). Studierte in Prag, Leipzig und Wien. Später Direktor der Brünner Orgelschule. Seit 1919 Professor der Komposition an der Meisterschule des Brünner Konservatoriums



OPERN:

Jenůfa — Herr Brouček — Kátja Kabanowá — Das schlaue Füchslein



HEINRICH KAMINSKI

Geb. 1886 in Tiengen (Badischer Schwarzwald). Studierte in Heidelberg und Berlin. Lebt seit 1914 als Komponist in Ried (Oberbayern)

ORGEL: Toccata über den Choral »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«

KAMMERMUSIK: Streichquartett F-dur — Streichquintett Fis-moll — Klavierquartett — Quintett für Klarinette, Horn, Violine, Bratsche und Cello

LIEDER: 3 geistliche Lieder für Sopran, Violine und Klarinette

ORCHESTER: Concerto grosso für Doppelorchester

CHORWERKE: Der 69. Psalm (achtstimmiger gemischter Chor, Knabenchor, Tenorsolo und Orchester) — Introitus und Hymnus (gemischter Chor, 3 Solostreicher, Soli und Orchester) — Passion (Soli, gemischter Chor und Orchester) — 3 Gedichte von Eichendorff für sechsstimmigen Männerchor — Magnificat (Sopran, gemischter Chor, Solobratsche und Orchester)



PAUL A. VON KLENAU

Geb. 1883 in Kopenhagen. Studierte in Berlin (Bruch) und in München (Thuille). Seit 1907 Dirigent mehrerer Theater. Zur Zeit Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Kopenhagen und der Singakademie in Wien

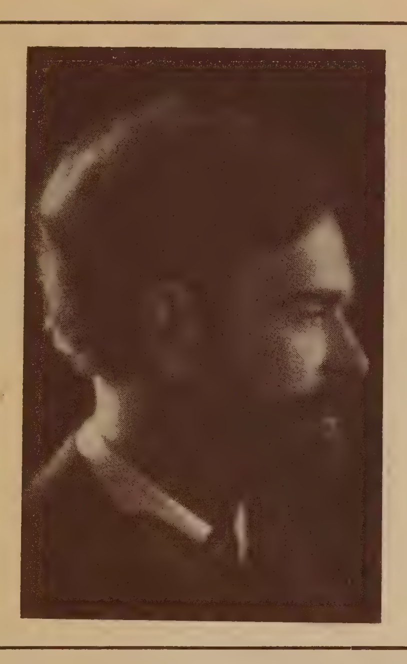
KLAVIERMUSIK: 3 Stimmungen — 4 Klavierstücke

LIEDER: 5 Lieder zu Kinderreimen mit Klavier — Gespräche mit dem Tod für Altstimme und Orchester

ORCHESTER: 3 Inferno-Fantasien (2. Teil »Paolo und Francesca«) — Jahrmarkt bei London — III. Symphonie F-moll

CHOR UND ORCHESTER: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke (Baritonsolo, Chor und Orchester)

BÜHNENWERKE: Sulamith — Gudrun auf Island — Klein Idas Blumen — Die Lästerschule



ZOLTÁN KODÁLY

Geb. 1882 in Kecskemét, Ungarn. Studierte in Budapest, begründete gemeinsam mit Bartók die Studien über ungarische und rumänische Volkslieder. Seit 1910 tritt er als Komponist immer mehr in den Vordergrund

KLAVIERMUSIK: op. 3 9 Pièces — op. 11 7 Klavierstücke — Valsette — Méditation — VIOLINE UND KLAVIER: Adagio — CELLO ALLEIN: op. 8 Sonate — CELLO UND KLAVIER: op. 4 Sonate — Drei Choralvorspiele von J. S. Bach — CELLO UND VIOLINE: op. 7 Duo — KAMMERMUSIK: op. 12 Serenade für zwei Violinen und Viola — op. 2 I. Streichquartett — op. 10 II. Streichquartett — LIEDER: op. 5 2 Gesänge (mit Orchester) — op. 6 7 Gesänge — op. 9 5 Lieder — 4 Lieder — CHORWERKE: 2 Männerchöre (a cappella) — 2 Volkslieder aus der Zoborgegend (Frauenchor a cappella) — op. 13 Psalmus Hungaricus für gemischtem Chor, Tenorsolo und Orchester



EGON KORNAUTH

Geb. 1891 in Olmütz (Mähren). Studierte in Wien bei Franz Schreker und Franz Schmidt. Lebt in Wien als Theorielehrer, Konzertbegleiter und Komponist

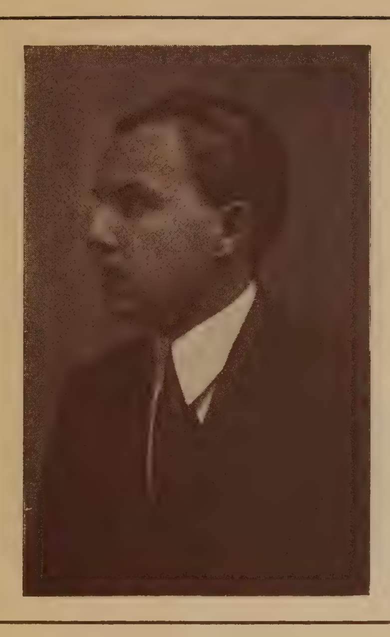
KLAVIERMUSIK:
op. 2 5 Klavierstücke — op. 4 Sonate As-dur — op. 10 Fantasie — op. 23 3 Klavierstücke

VIOLINE UND KLAVIER:
op. 9 Sonate E-moll — op. 15 Sonate D-dur

VIOLA UND KLAVIER:
op. 3 Sonate Cis-moll

CELLO UND KLAVIER:
Andante aus op. 3

KAMMERMUSIK:
op. 26 Streichquartett — op. 30 Streichquintett — op. 25 Streichsextett



ERNST KRENEK

Geb. 1900 in Wien. Schüler Franz Schrekers in Wien und Berlin. Lebte als Komponist in Zürich, seit 1925 Kapellmeister am Staatstheater in Kassel

KLAVIERMUSIK: op. 2 Sonate — op. 13 Toccata und Chaconne — op. 26 2 Suiten — Ergänzung von Schuberts C=dur=Sonate

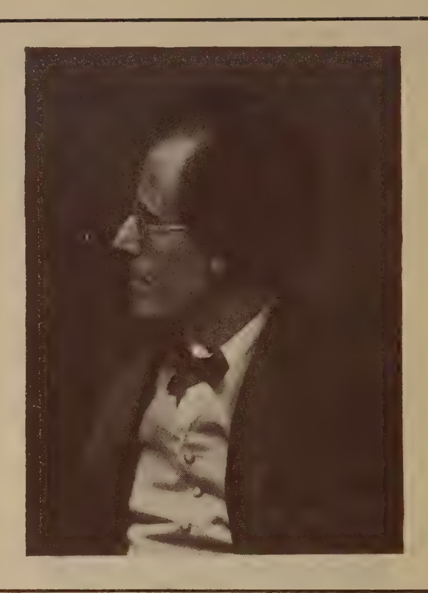
KAMMERMUSIK: op. 6 und op. 20 Streichquartette

LIEDER: 9 Lieder — Ballade vom König Lobesam

CHÖRE: op. 22 3 gem. a cappella=Chöre (Claudius) — op. 35 Die Jahreszeiten (a cappella) [Hölderlin]

ORCHESTER: op. 7 I. Symphonie — op. 10 I. Concerto grosso — op. 11 Sinfonische Musik — op. 12 II. Symphonie — op. 16 III. Symphonie — op. 18 Klavierkonzert — op. 25 II. Concerto grosso — op. 29 Violinkonzert — op. 34 IV. Symphonie

BÜHNENWERKE: Der Sprung über den Schatten — Zwingburg — Orpheus und Eurydike — Mammon (Ballett)



GUSTAV MAHLER

Geb. 1860 in Kalischt (Böhmen), gest. 1911 in Wien



LIEDER MIT KLAVIER:

14 Lieder und Gesänge ‹aus der Jugendzeit›

ORCHESTERLIEDER:

12 Lieder aus »Des Knaben Wunderhorn« — Lieder eines fahrenden Gesellen — Kindertotenlieder — 7 Lieder aus letzter Zeit

SYMPHONIEN UND CHORWERKE FÜR ORCHESTER:

Symphonien I—X — Das klagende Lied — Das Lied von der Erde

BEARBEITUNGEN:

Oberon, Oper von C. M. von Weber, neue Bühneneinrichtung von Mahler



G. FRANCESCO MALIPIERO

Geb. 1882 in Venedig. Studierte in Bologna und Berlin (Max Bruch). 1921 Lehrer der Komposition am Konservatorium in Parma. Seit 1924 lebt er als Komponist in Asolo (Treviso)



ORCHESTER:

Impressioni dal Vero Nr. III — Pause del Silenzio — Ricercari — Sinfonia del Mare

OPER:

Filomela und ihr Narr



JOAN MANÉN

Geb. 1883 in Barcelona. Bereist als Geiger die ganze Welt

VIOLINE UND KLAVIER:

Ballada — 16 Transcriptionen alter Meister — Neurevisionen von Raff und Vieuxtemps —

VIOLINE UND ORCHESTER:

Suite — Tartini-Variationen — Concerto Espagnol — 2 Capricen — Chanson et Etude

KAMMERMUSIK:

Streichquartett

LIEDER:

5 Lieder — 4 Lieder — 4 katalonische Volkslieder

ORCHESTER:

Juventus — Symphonisches Klavierkonzert

OPER:

Der Weg zur Sonne



JOSEPH MARX

Geb. 1882 in Graz, wo er auch Musikwissenschaft studierte. Seit 1914 wirkte er als Theorielehrer in Wien und wurde 1922 Rektor der Hochschule für Musik in Wien

KLAVIERMUSIK: Albumblatt — Humoreske — Arabeske — Ballade Präludium u. Fuge — Rhapsodie

VIOLINE UND KLAVIER: Sonate A=dur

CELLO UND KLAVIER: Suite F=dur

KAMMERMUSIK: Klaviertrio — Klavierquartette (Rhapsodie, Ballade, Scherzo)

ORCHESTER: Romantisches Klavierkonzert — Eine Herbstsymphonie (IV. Satz: Ein Herbstpoem) — Drei Idyllen

SÄMTLICHE LIEDER UND GESÄNGE: I. Folge 28 Lieder — II. Folge 26 Lieder — III. Folge 17 Lieder — Italienisches Liederbuch (17 Lieder) — 6 Lieder mit Begleitung verschiedener Instrumente

CHORWERKE: (Männer= und gemischte Chöre): Abendweise — Herbstchor an Pan — Morgengesang — Ein Neujahrshymnus



DARIUS MILHAUD

Geb. 1882 in Aix (Provence). Studierte am Pariser Konservatorium. Milhaud gehört der Gruppe der „Sechs" an. Lebt als Komponist in Aix

KLAVIERMUSIK:

Trois Rag Caprices

KAMMERMUSIK:

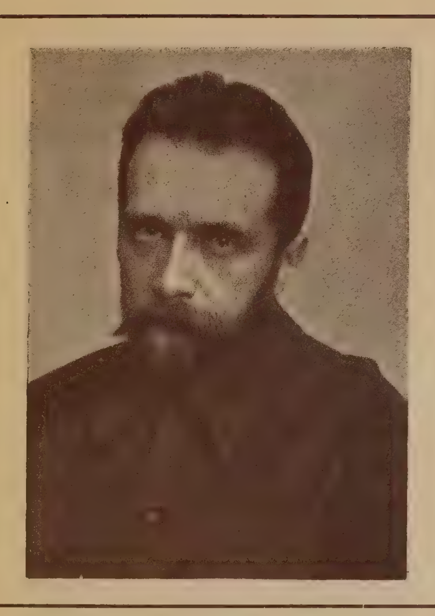
VI. und VII. Streichquartet

ORCHESTER:

Fünf Etüden für Klavier und Orchester — Cinq Petites Symphonies — Landwirtschaftliche Maschinen — Psalm 129 (Baritonsolo und Orchester) — Psalm 136 (Baritonsolo, Männerchor und Kleines Orchester) — Sérénade

BÜHNENWERKE:

»L'Homme et son Désir« (Poème plastique de Paul Claudel), auch als Konzertfassung



NIKOLAUS MJASKOWSKY

Geb. 1881 in Nowogeorgiewski bei Warschau. Nach anfänglicher militärischer Laufbahn studierte er am Petersburger Konservatorium bei Liadow und Rimsky-Korsakow. Lebt jetzt in Moskau.



KLAVIERMUSIK:

op. 25 Bizarreries — op. 27 Sonate IV

GESANG UND KLAVIER:

op. 7 Madrigal

ORCHESTER:

op. 23 Symphonie VI — Silentium



VÍTĚZSLAV NOVÁK

Geb. 1870 in Kamenitz a. d. Linde (Böhmen). Studierte in Prag und wirkt seit 1909 dort als Komponist und Lehrer am Konservatorium

KLAVIERMUSIK: op. 6 Erinnerungen — op. 9 Serenade — op. 10 Barcarole — op. 11 Eklogen — op. 13 In der Dämmerung — op. 15 3 böhmische Tänze — op. 24 Sonata eroica — op. 30 Winternachtsgesänge — op. 32 Slowakische Suite — op. 45 Exotikon — KAMMERMUSIK: op. 7 Klavierquartett — op. 12 Klavierquintett — op. 22 Streichquartett — op. 27 Klaviertrio — LIEDER: op. 14 Zigeunerlieder — op. 39 8 Notturnos — op. 46 Exotikon — op. 52 Yaro — CHÖRE: op. 47 4 Gedichte (gemischter Chor a cappella) — ORCHESTER: op. 26 In der Tatra — op. 36 Serenade — op. 40 Toman und die Waldfee — op. 41 Lady Godiva (Ouvertüre) — op. 43 Pan — CHOR UND ORCHESTER: op. 42 Der Sturm — op. 48 Die Totenbraut — OPERN: op. 49 Der Burgkobold — op. 50 Karlstein



FELIX PETYREK

Geb. 1892 in Brünn. Studierte in Wien (Schreker, Godowsky, Sauer). Nach längerem Aufenthalt in Salzburg (Mozarteum) und Berlin (Hochschule für Musik) lebt er in Abbazia als Komponist und Veranstalter Freier Klassen

KLAVIERWERKE: 24 ukrainische Volkslieder — Variationen und Fuge C=dur — 6 groteske Klavierstücke — Choral, Variationen und Sonatine — Cramer: acht Konzertetüden, bearb. von Petyrek — KAMMERMUSIK: Sextett für Streichquartett, Klarinette und Klavier — 3 Tänze für Flöten — LIEDER: Spät, für mittlere Stimme, Violine und Klavier — Der Wind, für mittlere Stimme, Klavier, Violine, Viola und Klarinette — CHÖRE: 3 frohe geistliche Lieder für Frauenchor a cappella — ORCHESTER: Sinfonietta — Divertimento für 8 Bläser — BÜHNENWERK: Die arme Mutter und der Tod



PAUL A. PISK

Geb. 1893 in Wien. Studierte dort bei Franz Schreker, Arnold Schönberg und Guido Adler. Lebt als Musikschriftsteller, Komponist und Konzertbegleiter in Wien

KLAVIERMUSIK:

op. 3 Vier Klavierstücke — op. 7 Sechs Konzertstücke

KAMMERMUSIK:

op. 8 Streichquartett

LIEDER:

op. 6 Sänge eines fahrenden Spielmanns

ORCHESTER:

op. 10 Partita



MAX REGER

Geb. 1873 in Brand (Bayern). Gest. 1916 in Leipzig



Klaviermusik — Orgelwerke — Violinmusik — Cellokompositionen — Kammermusik — Lieder und Gesänge — Chöre — Orchesterwerke



OTTORINO RESPIGHI

Geb. 1879 in Bologna. Studierte dort am Liceo musicale, seit 1913 selbst Kompositionslehrer an dieser Anstalt

KLAVIERMUSIK:
Tre preludi sopra melodie gregoriane

KAMMERMUSIK:
Streichquartett D-dur — Quartetto Dorico

LIEDER:
Aretusa (auch Orchester) — La Sensitiva (auch Orchester) — 4 schottische Lieder

ORCHESTER:
Sinfonia Drammatica — Concerto gregoriano (Violine und Orchester)

CHOR UND ORCHESTER:
La Primavera



E. N. VON REZNICEK

Geb. 1861 in Wien. Studierte in Graz und Leipzig. Später Theaterkapellmeister in mehreren Städien. Übersiedelte 1902 nach Berlin, wo er als Kapellmeister, Lehrer und Komponist wirkt

LIEDER:

4 Bet- und Bußgesänge (für Alt oder Baß mit Orchester oder Klavier)
Schelmische Abwehr (mit Klavier)

ORCHESTER:

Symphonie D-dur (im alten Stil)

CHORWERK:

In Memoriam (für Alt- und Baritonsolo, gemischter Chor und Streichorchester)

OPERN:

Ritter Blaubart — Holofernes



MAX VON SCHILLINGS

Geb. 1868 in Düren (Rheinland). Studierte in Bonn und München, wo er zunächst blieb. Wirkte dann als Kapellmeister in Stuttgart, wo er Generalmusikdirektor wurde. Seit 1919 Leiter der Preußischen Staats-oper in Berlin

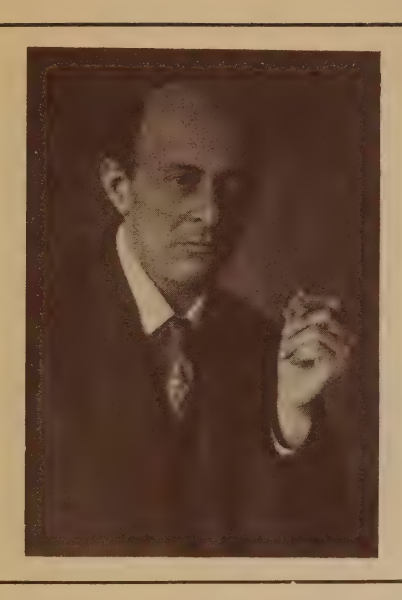


KAMMERMUSIK:

op. 32 Streichquintett Es-dur

OPER:

Mona Lisa

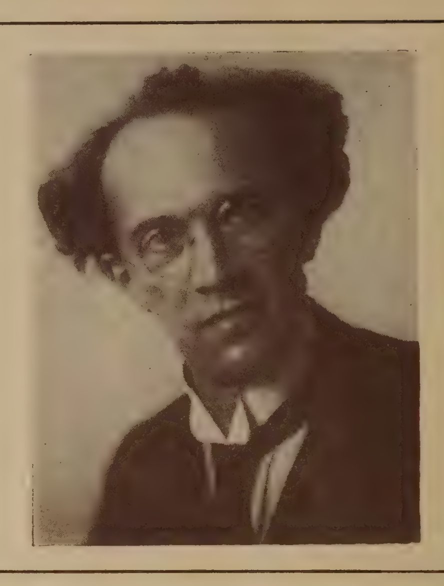


ARNOLD SCHÖNBERG

Geb. 1874 in Wien



KLAVIERMUSIK: Klavierstücke op. 11 und op. 19 — Klaviersuite op. 25 — KAMMERMUSIK: Streichquartette op. 7 und op. 10 — Streichsextett op. 4 — Pierrot lunaire op. 21 — Herzgewächse op. 20 — Bläserquintett op. 26 — LIEDER MIT KLAVIER: op. 1, 2, 3, 6, 12, 14, 15 — ORCHESTER UND CHORWERKE: Gurrelieder (für Soli, gemischten Chor und großes Orchester) — op. 5 Pelleas und Melisande (für großes Orchester) — op. 8 Sechs Orchesterlieder — op. 9 Kammersinfonie E-dur — op. 13 Friede auf Erden (für gemischten Chor a cappella) — op. 22 Vier Orchesterlieder — 2 Choralvorspiele von J. S. Bach (für großes Orchester) — Orchesterbegleitung zu Löwes Ballade »Der Nöck« — BÜHNENWERKE: Erwartung — Die glückliche Hand — GESAMMELTE DICHTUNGEN: Totentanz der Prinzipien, Requiem, Die Jakobsleiter, Die glückliche Hand — THEORET. WERK: Harmonielehre



FRANZ SCHREKER

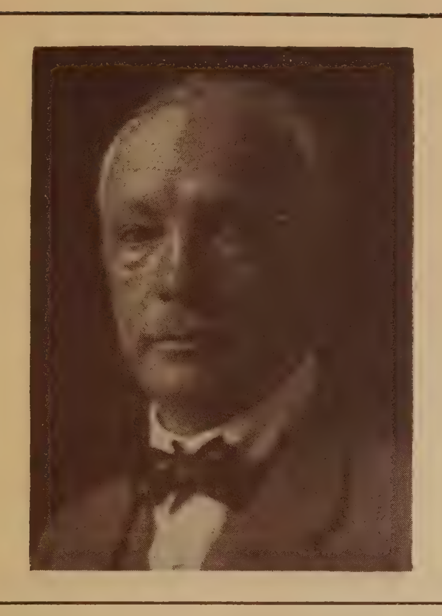
Geb. 1878 in Monaco

LIEDER MIT KLAVIER: op. 2, op. 4, op. 5 — 2 lyrische Gesänge (Walt Whitman) — 8 Lieder

ORCHESTER: Ekkehard (Ouvertüre) — Romantische Suite — Phantastische Ouvertüre — Suite »Der Geburtstag der Infantin« — Ein Tanzspiel — Vorspiel zu einem Drama (Die Gezeichneten) — Zwischenspiel aus »Schatzgräber« — Kammersymphonie — Schwanengesang (gemischter Chor und Orchester) — 5 Gesänge mit Orchester — 2 Gesänge aus der Oper »Flammen«

BÜHNENWERKE: Opern: Der ferne Klang — Das Spielwerk — Die Gezeichneten — Der Schatzgräber — Irrelohe — Tanzdichtungen: Ein Tanzspiel — Der Geburtstag der Infantin

BÜHNENDICHTUNGEN: Der rote Tod — Die tönenden Sphären — Memnon



RICHARD STRAUSS

Geb. 1864 in München

KLAVIERMUSIK: op. 1 Marsch — op. 3 5 Stücke — op. 5 Sonate — op. 9 Stimmungsbilder — VIOLINE UND KLAVIER: op. 18 Sonate Es-dur — CELLO UND KLAVIER: op. 6 Sonate F-dur — KAMMER-MUSIK: op. 2 Streichquartett A-dur — op. 13 Klavierquartett C-moll — LIEDER: op. 10, 15, 17, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 36, 37, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 56 — CHÖRE: op. 14 Wanderers Sturmlied (Männerchor mit Klavierbegleitung) — op. 34 2 Gesänge (gemischter Chor a cappella) — op. 14 Wanderers Sturmlied (gemischter Chor und Orchester) — ORCHESTER: op. 7 Bläserserenade — op. 8 Violinkonzert — op. 11 Waldhornkonzert — op. 12 Symphonie F-moll — op. 16 Aus Italien — op. 20 Don Juan — op. 23 Macbeth — op. 24 Tod und Verklärung — op. 28 Till Eulenspiegel — op. 30 Also sprach Zarathustra — op. 35 Don Quixote



KAROL SZYMANOWSKI

Geb. 1882 in Timoschowka (Kiew). Studierte in Warschau, lebt dort als Komponist und Theorielehrer

KLAVIERMUSIK: op. 1 9 Préludes — op. 4 4 Etüden — op. 10 Variationen — op. 21 Sonate II A=moll — op. 29 Métopes — op. 33 12 Etüden — op. 34 Masken — op. 36 Sonate III D=moll — Romanzen

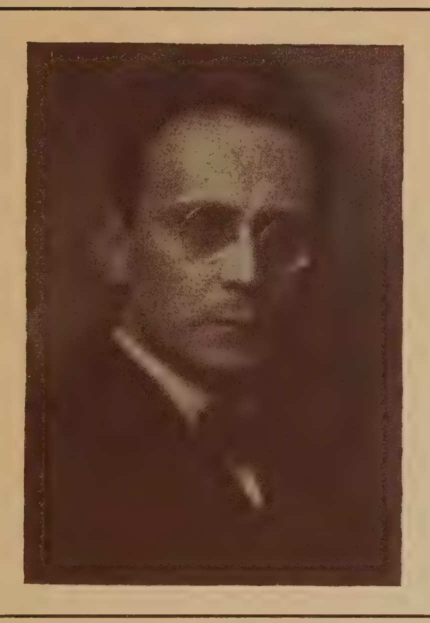
VIOLINE UND KLAVIER: op. 9 Sonate D=moll — op. 23 Romanze D=dur — op. 28 Notturno e Tarantella — op. 30 Mythes — op. 52 Berceuse — Paganini, 3 Caprices op. 40

KAMMERMUSIK: op. 37 Streichquartett C=dur

LIEDER: op. 7 Der Schwan — op. 11 Vier Lieder — op. 17 12 Lieder — op. 22 Bunte Lieder — op. 24 Des Hafis Liebeslieder — op. 41 4 Gesänge — op. 42 Lieder des verliebten Muezzins — op. 46 Slopiewnie

ORCHESTER: op. 19 II. Symphonie — op. 27 III. Symphonie — op. 35 Violinkonzert — Konzert=Ouvertüre — Symphonische Ouvertüre — Penthesilea (Symphonische Dichtung)

OPERN: Hagith — König Roger



ANTON WEBERN

Geb. 1883 in Wien. Schüler Arnold Schönbergs. Theaterkapellmeister in Wien, Prag und mehreren Provinzstädten. Lebt als Lehrer und Komponist in Mödling bei Wien

VIOLINE UND KLAVIER: op. 7 4 Stücke

CELLO UND KLAVIER: op. 11 3 kleine Stücke

KAMMERMUSIK: op. 5 5 Sätze für Streichquartett — op. 9 6 Bagatellen für Streichquartett

LIEDER: op. 3 5 Lieder — op. 4 5 Lieder — op. 12 4 Lieder — op. 14 6 Lieder mit Klarinette, Baßklarinette, Violine und Cello — op. 15 5 Geistliche Lieder mit Violine (Bratsche), Flöte, Klarinette, Trompete und Harfe

ORCHESTERLIEDER: op. 8 2 Lieder — op. 13 4 Lieder

CHÖRE: op. 2 »Entflieht auf leichten Kähnen« (gemischter Chor a cappella)

ORCHESTER: op. 1 Passacaglia — op. 6 6 Orchesterstücke — op. 10 5 Orchesterstücke



FELIX WEINGARTNER

Geb. 1863 in Zara (Dalmatien). Studierte in Graz und Leipzig. Kapellmeister an zahlreichen Theatern. 1908—1911 Direktor der Wiener Hofoper, dann Hamburg und Darmstadt, 1919—20 Direktor der Wiener Volksoper, jetzt Dirigent der Wiener Philharmonischen und zahlreicher anderen Konzerte



KAMMERMUSIK: Streichquartett Nr. 4

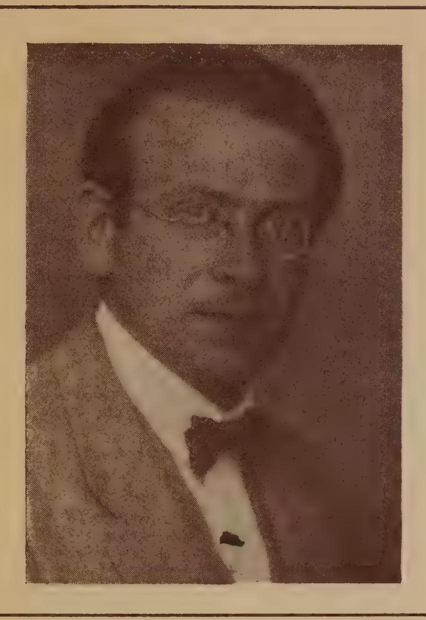
LIEDER UND GESÄNGE: Mit Klavier, 6 Hefte

ORCHESTERLIEDER: 3 altitalienische Gesänge — Gottvertrauen

ORCHESTERBEGLEITUNG ZU KLASSISCHEN LIEDERN: Beethoven, Haydn, Löwe, Schubert

ORCHESTER: Aus ernster Zeit (Ouvertüre) — Symphonie F=dur — Cellokonzert — Sturm=Suite — Freiheitsgesang (Chor und Orchester)

OPERN: Kain und Abel — Dame Kobold — Die Dorfschule — Meister Andrea — Der Sturm (Bühnenmusik zu Shakespeares Zauber=lustspiel)



EGON WELLESZ

Geb. 1885 in Wien. Studierte bei Arnold Schönberg. Lebt als Dozent, Musikschriftsteller und Komponist in Wien

KLAVIERMUSIK: op. 4 Der Abend — op. 9 3 Klavierstücke — op. 11 Eklogen — op. 17 Epigramme — op. 21 Idyllen — VIOLINE ALLEIN: op. 36 Sonate — CELLO ALLEIN: op. 31 Sonate — KLARINETTE UND KLAVIER: op. 34 2 Stücke — KAMMERMUSIK: Streichquartette op. 14, 20 und 28 — LIEDER: op. 3 »Wie ein Bild« — op. 8 Kirschblütenlieder — op. 23 Geistliches Lied (mit Klavier, Violine und Bratsche) — Deutsches Lied — Erinna — ORCHESTER: op. 5 Gebete der Mädchen zu Maria (Frauenchor und Orchester) — op. 12 Vorfrühling — op. 18 Konzertsuite aus dem Ballett »Das Wunder der Diana« — op. 38 Suite für Violine und Kammerorchester — BÜHNENWERKE: Opern: op. 27 Die Prinzessin Girnara — op. 35 Alkestis — op. 40 Die Opferung des Gefangenen — Ballette: op. 18 Das Wunder der Diana — op. 30 Persisches Ballett — op. 32 Achilles auf Skyros — op. 37 Die Nächtlichen



PANTSCHO WLADIGEROFF

Geb. 1899, Bulgarien. Lebt als Komponist und Pianist in Berlin



KLAVIER ZU ZWEI HÄNDEN:

op. 9 10 Impressionen — Klavierstücke op. 10 und op. 15

VIOLINE UND KLAVIER:

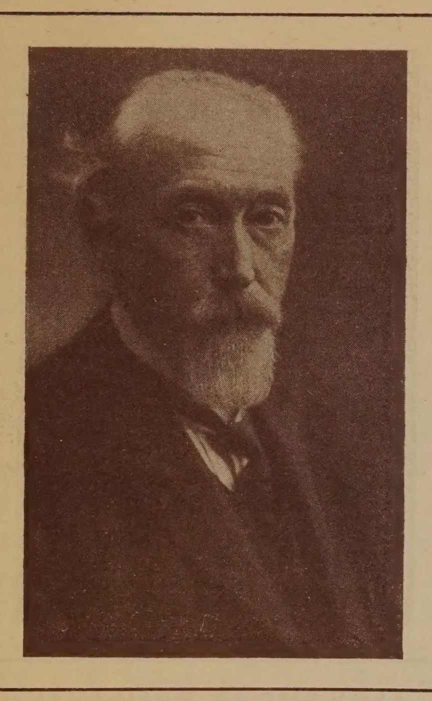
op. 12 4 Stücke — op. 16 Vardar, Bulgarische Rhapsodie

VIOLINE UND ORCHESTER:

op. 11 Violinkonzert — op. 14 Burleske

GESANG UND KLAVIER:

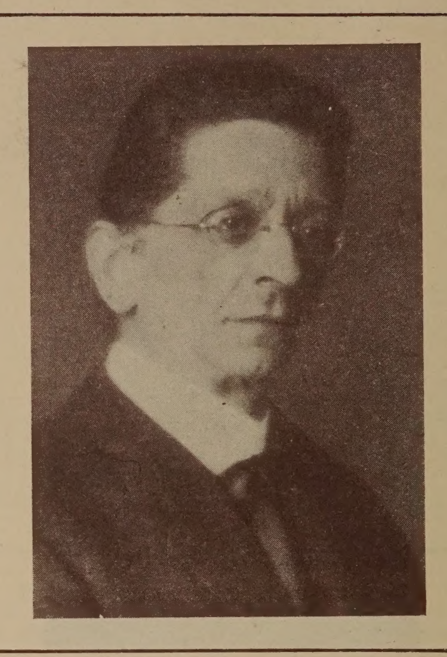
op. 5 6 lyrische Lieder — op. 5 Nr. 7 Ballade »Lud Gidia«



JOSEF V. WÖSS

Geb. 1863 in Cattaro (Dalmatien). Studierte am Wiener Konservatorium (Franz Krenn). 1886—89 Klavierlehrer in Mähr.-Weißenkirchen, 1892—93 Harmonielehrer in Wien, wo er jetzt lebt

ORGEL: op. 40 15 Präludien, Fugen und Vortragsstücke
KAMMERMUSIK: op. 46 Klaviersextett E-moll
LIEDER. op. 18 4 Lieder — 3 Zeitlieder
ORCHESTER- UND CHORWERKE: op. 12 Heiliges Lied (Doppelchor, Orchester und Orgel) — op. 21 Trostgesang (4stimmiger Frauenchor und Orgel oder Streichorchester und Orgel) — op. 40 Nr. 4 Pastorale (Kammerorchester) — op. 57 Te Deum (gemischter Chor und Orchester)
KIRCHENMUSIK: op. 3b Sechs Offertorien — op. 7 Sieben Gradualien — op. 11 Hymnen und Motetten — op. 14 Zwölf Offertorien — op. 32b Partes propriae missae



ALEXANDER ZEMLINSKI

Geb. 1872 in Wien. Studierte daselbst und wirkte als Dirigent an mehreren Theatern. Zur Zeit Opernleiter am Deutschen Landestheater und Direktor der Deutschen Musikakademie in Prag

KAMMERMUSIK:

Streichquartette op. 15 und op. 19

ORCHESTERLIEDER:

op. 13 6 Gesänge für mittlere Stimme und Orchester — op. 18 Lyrische Symphonie in 7 Gesängen

CHOR UND ORCHESTER:

op. 14 Der 23. Psalm (für gemischten Chor und Orchester)

OPERN:

Der Zwerg — Eine florentinische Tragödie — Kleider machen Leute

FERNER SIND IN DER UNIVERSAL-EDITION MIT MEHREREN WERKEN U. A. VERTRETEN:

Anatol Alexandrow
Hugo Alfvén
Leopold Auer
Leo Blech
Alfons Blümel
Rudolf Braun
Max Butting
Franz Drdla
Max Ettinger
Gregor Fitelberg
Cl. v. Franckenstein
Walter Gmeindl
Vinzenz Goller
Hermann Grädener
A. Gretschaninoff
Percy A. Grainger
Robert Gund
Josef M. Hauer
Robert Heger
Wilhelm Jeral
K. B. Jirák
Ernst Kanitz
Rudolf Kattnigg
Hugo Kauder
Viktor Keldorfer
Wilhelm Kienzl
Friedrich Klose
Armin Knab
Jaap Kool
Erich W. Korngold
György Kósa
Hans Krása
Josef Labor
Mario Labroca
Carl Lafite
Filip Lazar
Alma Mahler
Wilhelm Mauke
Lise Maria Mayer
C. R. Mengelberg
Joseph Messner
M. Mihalovici
Franz Mittler
Franz Moser
Josef G. Mraczek
Albert Noelte
Hermann Noetzel
Kurt Overhoff
Selim Palmgren
Bernh. Paumgartner
Guido Peters
R. Pick-Mangiagalli
Eduard Poldini
L. A. Polovinkin
Karol Rathaus
Rudolf Réti
Vittorio Rieti
Josef Rosenstock
Franz Salmhofer
Alfred Schattmann
Heinrich Schenker
Franz Schmidt
Erwin Schulhoff
Bernhard Schuster
Rudolf Siegel
Ethel Smyth
Max Springer
Václav Štěpán
Richard Stöhr
Josef Suk
Theodor Szánto
Georg Széll
Eugen Thomas
Heinz Tiessen
Alex. Tscherepnin
Kurt Weill
Jaromir Weinberger
Felix White
Arthur Willner
Juliusz Wolfsohn
Richard Würz

DRUCK DER ELBEMÜHL PAPIERFABRIKEN
UND GRAPHISCHE INDUSTRIE A.G., WIEN VI.